

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD



CÁTEDRA

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD



CÁTEDRA

Luis Beltrán Almería

Estética de la Modernidad

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Índice

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO PRIMERO. Modernidad

¿A qué llamamos Modernidad?

Somos naturaleza

La cultura moderna

Cultura de masas

CAPÍTULO II. Estética y paraestética

Estética o belleza

El concepto de belleza

Novedad y perfección: decoración o reflexión

Categorías ideales

Forma estética

Estética y paraestética

Civilización y estilización

El principio ideológico

CAPÍTULO III. Estética de la Modernidad

El debate sobre la Modernidad estética

Apología y censura

El debate fundacional

Las controversias

El polemismo teórico-estético

Realismo y modernismo

Pro et contra

Concepto de simbolismo

Armonía de los contrarios

Una cuestión de método

El retorno de la oralidad

El simbolismo y sus formas

Símbolos modernos

Los símbolos premodernos en la Modernidad

Dimensiones de la estética moderna

Humorismo

Hacia una definición de la risa

como fenómeno comunicativo

Etapas del grotesco

Tesis sobre la risa y el humor

Hermetismo

Tres hipótesis

Sobre el hermetismo moderno

Magia y necesidad

Ensimismamiento

Novela ensimismada

Foucault y el ensimismamiento

El hombre inútil y el andrógino

Inútiles en el siglo XX

El hombre absurdo

Últimos inútiles

Lecturas de la inutilidad

Andróginos

La Modernidad tardía

Una vuelta de tuerca

CAPÍTULO IV. Simbolistas modernos

Variedad

Iván Turguéniev

«Un Hamlet del distrito de Schgrí» (1849)

«Diario de un hombre superfluo» (1850)

Nido de nobles

Primer amor

Padres e hijos

Asia

Aguas primaverales

Otras obras: humorismo y hermetismo

Clara Milich

Fiódor Dostoievski

Dostoievski y el realismo

Simbolismo dostoievskiano

Una filosofía de la historia literaria dostoievskiana

Antón Chéjov

«Una extraña confesión»

«Relato de un desconocido»

«Mi vida. Relato de un hombre de provincias»

«El pabellón número 6»

«Un duelo»

«Tres años»

Novelas, povesti, casos

Italo Calvino

El universo como espejo

La memoria del mundo

Mundo no escrito

Juan Eduardo Zúñiga

Ensimismamiento y alteración

Tres ejemplos

Las enseñanzas

Luis Mateo Díez

De la novela al cuento

Estética de Celama

Simbolismo y testimonio

Manuel Longares

Vista y oído

El hobby musical

Música y silencio

Luis Landero

Los símbolos

El grotesco según Landero

Dionisio Cañas

Orina y vida

Hermetismo y trascendencia

Cielos e infiernos terrenales

Grotesco o simbolismo

Capítulo V. Categorías

El viaje

Del tema a la forma estética

Genealogía del viaje

El viaje en la literatura

El viaje como aventura

El viaje como iniciación

El viaje en el humorismo

El viaje moderno

El viaje como categoría estética

El idilio moderno

El idilio en la poesía española contemporánea

Idilio y nacionalismo

Las costumbres

Pesquisa sobre el costumbrismo

El concepto de costumbre

EPÍLOGO. Un triple reto

AGRADECIMIENTOS

BIBLIOGRAFÍA

CRÉDITOS

Un hombre colocado en postura histórica acogerá como moderna o actual una mayor posición del pasado que aquel que vive en la estricta miopía del presente.

Johan Huizinga

, Homo ludens

La ciencia literaria es aún joven [...] por eso la ausencia de una lucha de corrientes y el miedo a las hipótesis lleva implícitamente a un dominio de perogrulladas y clichés.

Mijaíl Bajtín,

Estética de la creación verbal

El sentimiento con el que la naturaleza nos atrae está tan estrechamente emparentado con la nostalgia de los años de niñez y de candor infantil. Nuestra niñez es la única naturaleza no mutilada que encontramos todavía en la humanidad culta.

F. Schiller,

Sobre poesía ingenua y poesía sentimental

La propia existencia social del hombre, que hasta aquí se le enfrentaba como algo impuesto por la naturaleza y la historia, es a partir de ahora obra libre suya. Los poderes objetivos y extraños que hasta ahora venían imperando en la historia se colocan bajo el

control del hombre mismo. Solo desde entonces, este comienza a trazarse su historia con plena conciencia de lo que hace. Y, solo desde entonces, las causas sociales puestas en acción por él, comienzan a producir predominantemente y cada vez en mayor medida los efectos apetecidos. Es el salto de la humanidad del reino de la necesidad al reino de la libertad.

Engels,

Del socialismo utópico al socialismo científico

¡La belleza es una cosa terrible y espantosa! Es terrible porque es indeterminable y no hay modo de determinarla porque Dios no ha planteado más que enigmas. Aquí las orillas se tocan, aquí viven juntas todas las contradicciones. [...] ¡Hay una terrible cantidad de misterios! Son demasiados los enigmas que oprimen al hombre en la tierra. [...] Lo que a la mente se le ofrece como oprobio, al corazón le parece hermosura y nada más. ¿Está en Sodoma la belleza? [...] Es terrible que la belleza no solo sea algo espantoso, sino, además, un misterio. Aquí lucha el diablo contra Dios, y el campo de batalla es el corazón del hombre.

Dostoievski,

Los hermanos Karamázov

Introducción

Uno de los grandes retos actuales de las humanidades, si no es el primero, consiste en comprender el sentido de nuestro tiempo. Ese reto viene en paralelo con otra gran tarea: rescatar el pasado, no solo el pasado cultural, histórico, sino también el pasado evolutivo, la historia natural. No basta estar vivo para comprender las claves de nuestro tiempo. Basta echar una ojeada al enorme debate en torno a los conceptos de Modernidad y Posmodernidad para entender la gran confusión que nuestra época suscita. Lo mismo ocurre con sus equivalentes estéticos: realismo, modernismo, posmodernismo. A medida que el debate crece se vuelve más oscuro, más confuso y esas categorías se devalúan, perdiendo significación. Se olvidan o relegan conceptos de gran trascendencia —sobre todo los que pusieron en marcha los espíritus más clarividentes del siglo xix— y se da una importancia desmedida a las ocurrencias de última hora, que parecen gozar del beneficio de la moda.

Las ideas fundamentales de este libro tienen un origen bien concreto: dos ensayos de Friedrich Schiller: «Sobre la gracia y la dignidad» y «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental» publicados en sus revistas entre 1793 y 1795. Allí se encuentran la noción de forma estética, la concepción de la forma estética como serie evolutiva, la idea de la risa del niño, la idea del hombre-dios, la idea de la risa en general y, sobre todo, el embrión del concepto de Modernidad ¹. A esos conceptos he llegado tras un largo y sinuoso camino, en el que he ido encontrando a pensadores de dos tipos: los literarios y los críticos. Entre los literarios destacaría a los grandes humoristas: Aristófanes, Luciano, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, y los modernos Sterne, Diderot, Victor Hugo, Dostoievski, Chéjov, Thomas Mann, Italo Calvino, Juan Eduardo Zúñiga... Entre los críticos debo mencionar además de Schiller, a Kant y los de Jena —Friedrich Schlegel y Novalis—, Tocqueville, Darwin, Nietzsche, Benjamin y, especialmente, Bajtín. El resultado es una estética

literaria que pretende ser —como lo es en esas obras de Schiller— una estética general aplicada a nuestro tiempo. Me preguntará el lector qué veo en Schiller y en los demás autores mencionados. Y le diré que veo los primeros pasos —en algunos más que primeros— hacia una concepción de la cultura y de las artes que contempla la Humanidad entera. Y, como consecuencia, la unidad de la cultura en su diversidad queda contemplada en la entera evolución del gran atributo de los sapiens, que es su imaginación. En la era moderna la imaginación da un giro que Schiller entrevió, el que va de la ingenuidad natural a la compleja sensibilidad de un mundo autoculpable. Esta concepción de la estética como imaginación en evolución se opone al concepto rutinario e intrascendente de la percepción de la belleza.

Concibo la Modernidad como la era de la mayoría de edad de la humanidad sapiens. Añadiría, con Kant, que es una mayoría de edad autoculpable, porque supone la conciencia de sus retos, peligros y limitaciones. Trataré de explicar que esa mayoría de edad conlleva un enorme reto: el reto de la supervivencia de una especie que está destruyendo su propio hábitat. Nietzsche fue uno de los primeros en advertir que el destino de toda especie es dar lugar a otra y desaparecer. El reto de la supervivencia nos obliga a reunir todas las fuerzas posibles: tanto en la dimensión evolutiva —la recuperación del pasado humano y de los antecedentes de nuestra especie— como de la unificación de las culturas simbólicas y prácticas. Y, como advirtiera Esquilo, el género humano es el primer enemigo del género humano. Unificar a la fragmentada y conflictiva humanidad es posible sobre la base de la aceptación del individualismo —la premisa del pensamiento moderno—. El individualismo impone el respeto a los derechos individuales —lo que permite la recuperación de las mujeres, de los explotados, de la infancia y otros colectivos— y la búsqueda de una paz mundial —la paz perpetua de Kant—. Pero supone también la generalización de un nuevo simbolismo. Ese simbolismo renueva el simbolismo antiguo —tradicional— y ofrece las claves del pensamiento estético moderno. Se trata de un simbolismo complejo que apunta a las grandes tareas de renovación del pensamiento que acomete la Modernidad.

Presento aquí una lectura abierta del libro de nuestro tiempo.

Quiero decir que no pretendo haber concluido esta investigación. Pero sí que sostengo unas cuantas ideas sobre las que levantar una concepción superior a las propuestas que gozan hoy de un favor mayoritario. Esas ideas pueden resumirse en tres principios:

1. La necesidad de retomar el debate sobre la estética de la Modernidad que suscitó el siglo xix. Entre las intervenciones más clarividentes mencionaré las de Victor Hugo, Baudelaire, Dostoievski y Nietzsche. Las encontrará el lector vinculadas a debates estéticos, como los del simbolismo, el hombre inútil o el hombre-dios. El siglo xx trató al xix con cierto desprecio. Decimonónico significaba y significa todavía algo anticuado e inservible. Y, sin embargo, las propuestas filosóficas del siglo xix están muy lejos de ser superadas por las del siglo xx, un siglo de pobreza ideológica.

2. Entre las ideas que ha propuesto el siglo xx una merece ser destacada y está en el fundamento de esta propuesta. Es la idea de Marshall McLuhan de que la Modernidad es el producto de la fusión del mundo primitivo (el de la oralidad) y del mundo histórico (el de la escritura y el libro). Las nuevas tecnologías, desde el telégrafo, representarían esa fusión de oralidad y escritura. De esa idea parte el concepto aquí expuesto de Modernidad, que abarca desde 1800 hasta hoy. Y también de la idea de McLuhan parte la teoría estética de la Modernidad expuesta aquí: la fusión de oralidad y escritura es la fusión de hermetismo y humorismo —las dos caras del grotesco primitivo— con el ensimismamiento o egotismo —la estética del individualismo—.

3. Sin renunciar al debate ideológico, lo que vamos a indagar aquí es la aproximación estética a la Modernidad, la Modernidad estética. La explicación es la siguiente: el dominio estético es el más transparente de la actividad humana. En la imaginación artística —frente a la social o la técnica— podemos ver aquello que habitualmente se nos escapa. Es como una persona que pretende tener una imagen completa de sí misma. Necesitará ver algo más que su rostro. Necesitará ver su espalda. Y la literatura y el arte nos permiten ver la otra cara, la nuca de nuestro tiempo.

Como puede ver el lector en el índice, he organizado el libro en cinco secciones. En primer lugar, abordaremos el concepto de Modernidad —con mayúscula, pues es una etapa decisiva en la evolución de la humanidad—. Ese concepto conlleva otros como el de individualismo e identidad. El segundo capítulo lo dedicaremos a establecer qué es estética. Nuestro tiempo no tiene claro cuál puede ser la frontera entre lo que es arte y lo que es espectáculo, estilo o artesanía —el juego—. El tercer capítulo lo dedicaremos a aproximarnos a la estética de la Modernidad, a sus dimensiones y a su contenido. La cuarta sección está dedicada a ilustrar la aproximación a la Modernidad estética con la interpretación de las obras de algunos de los grandes autores (Turguéniev, Dostoievski, Chéjov, Calvino, Zúñiga, L. M. Díez, Longares, Landero y D. Cañas). Por último, nos detendremos en tres categorías estéticas: el viaje, el idilio y las costumbres, que el pensamiento hegemónico actual concibe como simples temas.

En resumen, este libro pretende dar continuidad a una concepción de la Estética como filosofía de la literatura y de las artes que ha emergido en la Modernidad —como consecuencia de la mayoría de edad del género humano—. Para ello es preciso desahuciar el viejo y convencional concepto de la belleza como principio estético, un prejuicio infantil. Y, a su vez, es necesaria una concepción gran-evolutiva del espíritu de la humanidad —de la imaginación— para fundamentar una concepción de lo estético como gran nexo entre generaciones. La trascendencia de la estética consiste en que requiere la perspectiva de la gran travesía del espíritu, dicho en términos románticos. El discurso de lo bello ha sido un sucedáneo que ocultaba la gran dimensión estética. La estética no puede concebirse ni como una doctrina de lo bello, ni como una teoría del gusto o de la experiencia estética ni como una filosofía inestética del arte. Los intentos de resolver esta disciplina como un discurso filosófico al margen de la gran evolución de la Humanidad están condenados al fracaso.

Me ocupo, en esta ocasión, de la Modernidad estética, la estética que surge de esa mayoría de edad genérica. En GENVS. Genealogía de la imaginación literaria me ocupé de las etapas anteriores. La

Humanidad moderna ha asumido la tarea de gobernar el planeta. Occidente ha diseñado ese proyecto y lo impone a las culturas no occidentales. Es el proyecto del hombre-dios. Este proyecto ha sido pensado en los siglos xix y xx —Dostoievski, Nietzsche, Unamuno... entre otros muchos—, tanto en sus dimensiones política —libertad, igualdad—, científica —el materialismo y la teoría del todo— y estético-cultural —la gran fusión—. Las tres dimensiones se alimentan entre sí y de su interacción depende el futuro de nuestra Humanidad.

■

¹ Schiller parte de la oposición entre naturaleza y razón. Esta dupla conceptual resulta hoy obsoleta. Pero su talento desborda esa oposición, porque concibe la literatura en su totalidad y porque vincula las artes a la cultura. Para Schiller la excelencia estética consiste en captar el espíritu de la humanidad.

Capítulo primero

Modernidad

Mientras éramos simples hijos de la naturaleza gozábamos de felicidad y perfección; llegamos a emanciparnos y perdimos lo uno y lo otro.

Schiller, «Sobre poesía ingenua
y poesía sentimental»

¿A qué llamamos Modernidad?

Así, con mayúscula. Según Kant, la Modernidad es la mayoría de edad de la Humanidad. Esa es quizá la respuesta más certera. De forma más precisa dice: «la salida de la autoculpable minoría de edad de la Humanidad»². Hoy, la gran mayoría de los autores escriben modernidad, con minúscula. Es un indicio de lo poco que valoran ese gran salto: la entrada en la mayoría de edad del género humano. Ese salto salva a colectivos como el de las mujeres, los niños, los ancianos, los homosexuales y los explotados —esclavos, obreros—, condenados y privados de vida en las culturas premodernas. Para la gran mayoría de los investigadores la palabra «moderno» significa simplemente «actual». Algunos prefieren «posmoderno», quizá al entender que «moderno» es lo de ayer, pasado de moda. Unos y otros prescinden de la perspectiva de la gran evolución de la Humanidad. Empezaremos por describir las manifestaciones y las implicaciones de ese salto histórico.

Los historiadores lo sitúan en 1789, por la Revolución francesa. Es una pésima costumbre —pero muy arraigada— fijar las etapas históricas en fechas señaladas del calendario. Las cronologías resultan tan falsas como lo fueron en su tiempo las genealogías divinas. Los grandes cambios históricos se extienden por el mundo —en este caso por Occidente— de forma irregular. Son muchos los obstáculos y las fuerzas que se resisten a cambiar. Es más razonable comprender esos cambios en forma de cambios de cultura. La etapa anterior, llámese premoderna, Antiguo Régimen o sociedad cortesana tenía un modo de pensamiento hegemónico: el dogmatismo. Esa forma de pensamiento se traducía en una organización social piramidal. La sociedad premoderna era una sociedad dual. Estaba constituida en dos planos superpuestos: la sociedad cortesana y el pueblo. Entre estos dos planos había una frontera dura, solo franqueable por co-optación. La sociedad cortesana era un ámbito cerrado. Se defendía así de los sectores populares. O mejor, defendía así sus privilegios de las demandas de los sectores populares. Solo una casta, la de los funcionarios y

artistas, podía servir de puente entre ambas sociedades. Los cortesanos eran gente ociosa —salvo en periodos de guerra—. Los sectores populares eran trabajadores. La cultura de esa etapa premoderna estaba fundada en el dogmatismo. El dogmatismo tenía doble cara: religioso y laico. Durante siglos fue puramente religioso —en la Edad Media—. En los siglos de esplendor de la cultura cortesana, la vida urbana dio lugar a un dogmatismo mixto: religioso y laico. La cara laica de ese dogmatismo nuevo era la razón. Pero la razón no prescindió en ningún momento de la religión. Para el dogmatismo solo cabe una verdad única. Y para esa verdad única solo puede haber un origen, que es la divinidad, origen de todo lo creado. En ese mundo dogmático existen dos clases de entes: los de naturaleza divina y los materiales. Los entes divinos habitan en el mundo celeste, pero los humanos poseemos una parte divina que llamamos alma y que está destinada a la vida celeste o, en su defecto, infernal, porque es eterna por ser de naturaleza divina. Todo lo demás es material y está destinado a perecer. A partir de esta idea originaria, lo Uno primordial, se van deduciendo otros principios inmutables, que se corresponden con el orden social jerárquico.

Pero en torno a 1800 ese orden social y esa forma de pensamiento colapsaron. Fueron varias las causas y las condiciones que permitieron ese colapso y la sustitución paulatina por otro orden y otro pensamiento. En la sociedad cortesana o Antiguo Régimen persistían de forma muy debilitada las castas. Tan debilitada que muchos han preferido llamarlas estamentos. Los estamentos superiores formaban la sociedad cortesana: la nobleza y el alto clero. En realidad, era uno solo. Pues el alto clero procedía de la nobleza y no le estaba permitido reproducirse. En los sectores populares convivían funcionarios, comerciantes, agricultores y ganaderos, gentes del espectáculo, artesanos y trabajadores por cuenta ajena. Además de esta jerarquía vertical se daba otra horizontal: las mujeres carecían de derechos. También los niños carecían de derechos. Esta jerarquización permitía la esclavitud, esto es, la explotación de poblaciones no occidentales.

A partir de 1800, por poner una fecha, se produce un doble giro, social e intelectual, en Occidente. Sus primeras manifestaciones se remontan a la independencia de los Estados Unidos de América y a

la Revolución francesa. Son acontecimientos recorridos por contradicciones, pero también son la referencia de la transformación intelectual y social posterior. En esencia, esos cambios toman dos rumbos: la aparición de una sociedad que quiere ser igualitaria y la aparición de una cultura individualista. Son las dos caras del mismo fenómeno. Ocurre que la sociedad cortesana se halla muy degradada. Parte de los sectores populares se han empoderado —la burguesía—, gracias a la acumulación de beneficios económicos, y exigen poder político y derechos. El resultado es el cuestionamiento de las barreras sociales y la propagación de un pensamiento que reivindica derechos individuales para todos. Al cuestionar las barreras estamentales lo que queda son individuos. Y, como individuos, son iguales y libres. No están sujetos a principios o mandamientos por su nacimiento. Han de hacer con su existencia lo que puedan. Lo que quieran estará sujeto a sus posibilidades. Esto supone la aparición de un nuevo derecho, de una nueva organización del Estado, de nuevas formas de pensar y de actuar. Y también de nuevos retos, retos de emancipación y, sobre todos ellos, el reto de unificar la Humanidad más allá de religiones, clases, etnias o naciones —las fronteras que dividen—. Esa es la dimensión más positiva del individualismo, que elimina cualquier traba para la unificación de la Humanidad. En eso consiste la mayoría de edad de la Humanidad, en superar el tutelaje de dioses, reyes y tiranos para enfrentarse por sí misma a la tarea de gobernar el mundo —con los riesgos que eso implica.

Culturalmente, el giro de Occidente conlleva la aparición de un nuevo pensamiento. El pensamiento de la Modernidad está al servicio del individuo y sus derechos. Y, por tanto, al servicio de la unificación de la Humanidad. Ese pensamiento ya no distingue entre entes terrenales y divinos. Es el Realismo. Los entes reales son materiales (cosas) e ideales (ideas). Los humanos tienen un cuerpo material e ideas, ideología. Pertenecen a los dos ámbitos de la realidad. La era moderna es el mundo de las ideologías. Han caído las fronteras sociales, pero ahora emergen otras fronteras, las ideológicas, la derecha conservadora y la izquierda transformadora, con sus momentos intermedios y sus extremos. El término ideología aparece por primera vez en la década de los años noventa del siglo xviii. Al parecer, fue Antoine Destutt de Tracy, un aristócrata liberal francés, que se unió a la Revolución y se enfrentó a Napoleón, quien

puso en circulación el concepto, que hoy parece tan natural. Hoy son muchos los que piensan que siempre ha habido ideologías. Pero confunden las ideologías con las creencias. Las ideologías tienen su dimensión positiva y también su aspecto negativo. En lo positivo ofrecen una cosmovisión —una identidad— a millones de personas que no podrían desarrollar un pensamiento sin ellas. Ofrecen una identidad a quien la necesita. En lo negativo, sirven de instrumento de división. Ocupan el espacio que en la era premoderna ocuparon en exclusiva las religiones y las etnias. Claro es que ofrecen un paso adelante. De ideología se puede cambiar, más o menos libremente. De creencias, no —de religión, difícilmente, y de etnia, no—. Además, el vínculo entre la ideología y el origen social es flexible y admite resultados sorprendentes, aunque no sea lo más frecuente. El mismo Destutt de Tracy es un ejemplo: un aristócrata revolucionario y liberal. Es el mismo caso que Alexis de Tocqueville, otro aristócrata que vio en la sociedad norteamericana de la primera mitad del siglo xix la esencia de la Modernidad: igualdad y libertad.

Una sociedad de individuos es una sociedad de iguales y libres, pues no están sometidos al imperio de la jerarquización estamental. El tránsito a la Modernidad supone el tránsito de la sociedad de la desigualdad —desigualdad legitimada— a la sociedad de la igualdad —igualdad de derechos, no de oportunidades—. Igualdad y libertad son los requisitos de la mayoría de edad de la Humanidad. No pueden quedar limitados a una región —Occidente—. Deben extenderse para alcanzar esa unidad, necesaria para afrontar las tareas derivadas del gobierno del mundo, que se pueden resumir en frenar la capacidad destructiva de la Humanidad y evitar su desaparición. Esa ampliación de la cultura occidental origina nuevas tensiones con otras culturas que se resisten a perder su condición premoderna y a afrontar su mayoría de edad.

Conviene recordar que ha habido otras humanidades y han terminado colapsando. También el Homo sapiens corre el peligro de fracasar. No está escrito que vaya a ganar esta partida. El reto de la era moderna tropieza con una gran contradicción. Los individuos modernos deben interiorizar que forman parte de la gran evolución. Su conciencia debe asumir el género entero y su evolución. Deben

comprender el mundo, asumirlo. Y la imaginación moderna apunta, en primera instancia, en otra dirección: la del hombre-dios. Los humanos modernos quieren ser dioses. Aspiran a rodearse de atributos celestes: la inmortalidad. Quizá sea solo la primera etapa del individualismo. Pero la disociación entre el reto de la especie y la conciencia de los individuos —atenta, sobre todo, al mundo de los vivos— da lugar a una conciencia contradictoria que estamos todavía lejos de superar. En el epígrafe de Schiller que abre este capítulo se puede apreciar esa dimensión contradictoria de la Modernidad: emancipación y desolación.

Somos naturaleza

El pensamiento de la Modernidad debe explotar ese doble movimiento a la igualdad y a la libertad. Pero su realización está llena de dificultades y obstáculos. Fuerzas poderosas se resisten dentro y fuera del espacio occidental. Son poderes políticos y económicos, que temen perder sus privilegios o que se oponen a asumir la mayoría de edad, aferrados al pensamiento mítico o a la desigualdad social. Integristas religiosos, defensores del dogmatismo —que niegan los derechos políticos— y opositores al liberalismo son los detractores de la Modernidad. Además de esta oposición antimoderna se da una resistencia cultural interna. Esa resistencia es el resultado de la incompreensión del proyecto moderno o, simplemente, del ritmo de asimilación del pensamiento moderno. La vieja cultura premoderna se resiste a desaparecer. Incluso en Occidente ofrece una resistencia política y cultural en todos los ámbitos.

La resistencia cultural interna es producto de la confusión que supone una sociedad de gran complejidad, con una creciente división de tareas. Como explica Dostoievski, crear un nuevo orden puede tardar un milenio y, mientras, muchos se aprovecharán del desorden. Pero el conservadurismo de Mefistófeles —Dostoievski pone esa observación en boca de Mefistófeles— ni es realista ni conveniente. No es posible para Occidente volver a la etapa premoderna. El crecimiento cultural, como el crecimiento orgánico, es imparable. Y, además, es necesario, pese a los problemas que causa. Enumeraré a continuación algunas manifestaciones del malestar (confusión) que afecta al pensamiento moderno. Esa confusión proviene de la pervivencia de los dogmas del pensamiento premoderno en la era moderna.

El dogma supremo quizá sea la resistencia a admitir que somos naturaleza. El pensamiento premoderno concibe la Humanidad en términos semidivinos. Como han señalado algunos pensadores —entre ellos Unamuno—, la aspiración a la eternidad es la

aspiración a ser dioses, seres intemporales. La creencia en el alma es la manifestación de la esperanza en una vida eterna en un entorno celestial. La ciencia moderna ha descubierto la gran evolución ³. Eso supone comprender que el Homo sapiens es el resultado de una evolución de millones de años, tres, en la que han aparecido y desaparecido varios géneros Homo. El descubrimiento del Homo neanderthalensis en el siglo xix y la explicación de la evolución de las especies de Darwin arruinaron el mito de la creación divina de la Humanidad. Pero la resistencia a esta negación va mucho más allá del integristismo religioso, a pesar de que la ciencia adquiere un nuevo papel y una nueva autoridad. Es el instrumento para invalidar el pensamiento mítico. Sin embargo, como explicó Edgar Morin, se admite que el ser humano proviene de los primates, pero nada más. El siglo xix vio resurgir con fuerza el pensamiento materialista. Pronto encontró una seria oposición. A una tímida propuesta de extender principios científicos —el positivismo— a las disciplinas humanísticas, le respondió una exitosa reacción: el antipositivismo. Corrientes antipositivistas —el formalismo, el estructuralismo— negaron la historia o, al menos, la redujeron a su mínima expresión, proponiendo categorías estáticas e inmateriales —sistemas—. Esta reacción llegó incluso a corrientes materialistas como el marxismo. El marxismo del siglo xx condenó las inclinaciones darwinianas de Engels en su Anti-Dühring o en Dialéctica de la naturaleza, oponiéndoles el dualismo naturaleza/sociedad, según el cual las leyes sociales no tienen el carácter de leyes naturales. Estos marxistas creyeron que con este dualismo superaban el mecanicismo reinante en la corriente marxista. Craso error. El mecanicismo ha seguido parasitando y degradando el materialismo moderno.

Hay también otras formas de oposición más sutiles al materialismo. El materialismo supone el reencuentro entre pensamiento (filosofía y humanidades) y ciencia, dos mundos que han entrado en conflicto desde su nacimiento ⁴. El proyecto moderno exige su reconciliación, aunque su aproximación encuentra grandes resistencias, sobre todo desde la orilla del pensamiento. Y, en consecuencia, exige un discurso holístico, transversal, un pensamiento unificado. En cambio, la debilidad originaria del plan moderno ha legitimado la disparidad de las disciplinas y su falsa autonomía. Y ha marginado el pensamiento unitario en beneficio

del pensamiento sectorial de las disciplinas. Es evidente que se necesita una investigación sectorial. Pero esa investigación suele conllevar la tendencia a la autonomía de las disciplinas e impide alcanzar una conciencia global, que es la meta de la conciencia moderna.

Suele comprenderse lo moderno como el resultado de una ruptura con lo antiguo o lo clásico. En efecto, hay una ruptura o, mejor, una transición: del dogmatismo al individualismo. No es una cuestión menor. Las querellas entre antiguos y modernos se han dado varias veces en Occidente. La primera tuvo lugar entre los partidarios de la tradición y los partidarios de un pensamiento nuevo. Ese pensamiento tuvo varias concepciones. Aristófanes lo escenificó en sus comedias. También lo vieron los filósofos. Tuvo su plasmación en el debate político, con la guerra del Peloponeso, entre los partidarios de la democracia ateniense y los partidarios de la oligarquía espartana. Al final de la Edad Media hubo un amago de reproducir esa querella, porque el Humanismo supuso un giro significativo. Pero es hacia 1800 cuando se reedita en toda su extensión la querella entre antiguos y modernos. De nuevo son los filósofos —sobre todo, la filosofía alemana, de Kant a Fichte— los que la impulsan. También desde las artes irrumpe abiertamente, con las obras de Friedrich Schiller, «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental», y los escritos del círculo Jena —Friedrich Schlegel y Novalis—. Estos autores reivindican el humor y la novela, los dos grandes vacíos de la retórica literaria. Con ellos nace una nueva disciplina: la estética literaria. Y esta querella tiene su expresión política en la revolución antimonárquica. Kant escribe en «Para la paz perpetua» que la paz llegará cuando desaparezcan las monarquías.

La cultura moderna

La Modernidad se suele concebir de tantas maneras como aspectos parciales conlleva este fenómeno histórico: un nuevo pensamiento, unas nuevas relaciones sociales, formas económicas nuevas y complejas, la innovación en la guerra o en la ciencia... Pero todos esos aspectos parciales remiten al gran conflicto cultural moderno: la rebelión frente a la Tradición o el proceso de fusión entre la cultura sabia y la cultura tradicional.

Entre los filólogos suele decirse «tradición oral». La Tradición, con mayúscula, es siempre oral. Durante decenas de milenios la humanidad sapiens no tuvo otro medio de comunicación cultural que la Tradición. Otras humanidades también tuvieron su tradición. Los neandertales tallaron la piedra dos o tres técnicas durante varios centenares de miles de años. No conocieron otra forma de transmitir esa técnica que lo que ahora llamamos la costumbre. Los sapiens ensancharon el abanico de la Tradición. Además de costumbres tecnológicas, desarrollaron otras relativas a la vestimenta, a la alimentación, a la socialización y, especialmente, al lenguaje articulado y, por consiguiente, a las creencias. Estas costumbres y las creencias asociadas son la Tradición. Con los avances sociales la Tradición se amplía. Las creencias se convierten en religiones, las tecnologías en saberes, la vestimenta y la alimentación se prestan al lujo, las relaciones sociales se vuelven complejas y con ellas surgen la política y la guerra. Con el periodo que llamamos Historia aparece otro tipo de cultura. Es la cultura letrada. Esto abarca los géneros de la alta cultura: las disciplinas científicas, la oratoria, el arte, el derecho... Su vehículo principal es la escritura, aunque tienen también su parcela en la oralidad. Durante unos milenios —de cuatro a uno, según las regiones del mundo— estas dos culturas han venido colisionando, aunque también han tenido sus puntos de encuentro (en el pensamiento y en las artes). En la era moderna, la cultura elevada y la cultura oral (que se ha refugiado en el pueblo, dando lugar a la cultura popular) se han fundido en la cultura de masas, aprovechando las nuevas

tecnologías de la comunicación y de la información.

Entre los atributos de la era moderna hay uno decisivo: el imperio del Derecho. Este aspecto está en la base de todos los demás aspectos modernos y tiene un carácter distintivo. Ninguna otra época o cultura ha reconocido los derechos humanos como un fenómeno universal. Ser humano es ser sujeto de derechos y deberes. Esto solo ocurre con la Modernidad, y afecta a todos los aspectos de la vida moderna. Los derechos humanos, además de proponer unas normas universales de convivencia, se fundan en dos tendencias que surgen de la superación de las fronteras de la Humanidad: la igualdad y la libertad. Estas tendencias se explican en una concepción dual de la naturaleza humana: animal social (según Aristóteles) o bestia y ángel (según Blaise Pascal) ⁵ . En un lenguaje moderno podríamos decir hombre y dios: el hombre-dios . En cuanto humanos todos somos iguales, mortales. En cuanto dotados de algún atributo superior, celestial, somos libres y pretendemos tener una identidad individual, que nos distingue. El deseo de esa identidad es la vía al estado angelical, suprahumano, que vieron Pascal, Friedrich von Schiller, Alexis de Tocqueville, Friedrich Nietzsche o Miguel de Unamuno, entre otros. Lo realmente valioso de la era moderna es que hace posible las dos dimensiones a la vez: hace iguales a los humanos eliminando las diferencias de etnia, casta y estamento, y procurando la igualdad de oportunidades. Y, al mismo tiempo, la libertad deja de ser un privilegio de los poderosos para convertirse en un atributo universal: la posibilidad de superar la dimensión animal del ser humano para alumbrar una forma superior de Humanidad, la humanidad ilustrada, dotada de atributos superiores, de conciencia de sí. Este proyecto moderno es un proyecto universal y es también un proyecto polémico, pues se enfrenta a las resistencias de culturas preexistentes o exteriores. La libertad es la consecuencia de la igualdad. En un mundo igualitario no caben restricciones a la acción de los individuos.

La aspiración a la igualdad es el motor de los cambios sociales. Las sociedades jerárquicas estamentales —premodernas— han agotado su capacidad de innovación y quedan ancladas en sus creencias. La igualdad disuelve los vínculos sociales tradicionales y aboca a los humanos al aislamiento. Es su precio. Su resultado es la sociedad de

los individuos. El individualismo es un fenómeno social moderno. El Estado moderno requiere individuos. No acepta, en principio, privilegios. Todos han de ser iguales ante el Estado. Y el primer deber estatal es garantizar la igualdad (de oportunidades, de creencias e ideologías). Pero por sí sola la igualdad no es suficiente. Necesita el complemento de la libertad. La igualdad sin libertad lleva al despotismo. Es la materialización del mito de Procusto, el bandido mítico que recortaba a los altos y estiraba a los bajos en su potro de torturas para hacerlos iguales.

La libertad es el resultado de la relajación de la tradición y sus valores. En las sociedades tradicionales no puede haber libertad. Los individuos asumen unos roles muy definidos y, si los rompen o desafían, se arriesgan a ser expulsados de la comunidad. Esas sociedades tradicionales son endogámicas. La clave de la endogamia consiste en cerrar las fronteras de la comunidad. Los individuos de las sociedades cerradas carecen de opciones de vida distintas de las que les ofrece su comunidad. Y no les cabe otra opción que la sumisión a la colectividad y su tradición. Pero la Modernidad carece de fronteras. Es un proyecto universal. Y, tras la igualdad, predica la libertad. Las sociedades modernas son sociedades abiertas. Eso quiere decir libres. Pero la libertad moderna no es solo independencia. El individuo de la sociedad moderna no puede sustraerse a sus vínculos con el Estado. El Estado le ha dado las cualidades de igual y libre, pero lo ha hecho sujeto de derechos y deberes. No podrá sustraerse ante la ley, ante sus circunstancias. El Estado debe proteger a todos los individuos.

La cultura moderna es el instrumento de cohesión esencial de las sociedades avanzadas. Ese formidable instrumento de cohesión fusiona, en su dimensión educativa, elementos de cultura académica y elementos de cultura popular. Pero, en esencia, su carácter no es ni académico ni popular. La cultura moderna es un fenómeno mixto que se caracteriza por unas señas nuevas. Tales señas son la universalidad, la masividad y la diversidad. Que la cultura moderna tiene una vocación universal —consecuencia del reconocimiento de la igualdad— quiere decir que es una cultura que trata de presentarse sin vinculación geográfica o social. O, si se prefiere, sin raíces, abierta. Esta ausencia de raíces le permite fagocitar otras culturas. Las culturas periféricas son succionadas por la cultura

moderna. Esta cultura, de origen occidental, asimila aspectos inesenciales de esas culturas periféricas (aspectos culinarios, artísticos, decorativos...). Es una cultura invasiva. Esto ha dado lugar a resistencias y rechazos. Tanto el hinduismo como el islamismo han desarrollado corrientes radicales que han combatido, incluso con violencia, el imparable avance de la cultura moderna occidental. También han aparecido corrientes de oposición moderada, que han tenido cierto éxito en el mundo árabe, y corrientes que han pasado de la confrontación a la integración parcial con notables reservas (el comunismo ruso o el chino, por ejemplo). Que la integración es imparable lo revelan fenómenos como la imposición del calendario occidental, del inglés como lengua de comunicación; la asimilación de las nuevas tecnologías y la apertura e integración en el mercado mundial. El fenómeno que ha dado en llamarse globalización —y que Lenin llamó hace un siglo imperialismo— es la expresión económica de la universalidad de la cultura moderna. Es imparable porque el concepto moderno de Humanidad incorpora a colectivos como el de las mujeres, el de los niños y jóvenes, el de los ancianos, el de los homosexuales, el de los explotados y el de las etnias extraeuropeas. Y lo hace para incrementar su potencial en la tarea de asegurar un futuro para los sapiens.

Una segunda seña de identidad de la cultura moderna es la masividad. Solo lo masivo es relevante. Los trending topics, best sellers, number one hits... lideran los fenómenos culturales modernos. Lo minoritario puede ser apreciado por la cultura académica, pero su papel en el mundo moderno será secundario. La masificación de la cultura moderna revela el predominio de su carácter popular —otra consecuencia de la igualdad—. El populismo es la clave de la cultura de masas. Todas las corrientes políticas modernas son populistas, aunque lo sean en diversos grados. De ahí que los sociólogos hayan señalado la tendencia de la política moderna al bipartidismo y que ese bipartidismo sea interpretado como las dos alas de un mismo movimiento. La diferencia entre los diversos populismos es cultural. El populismo de derecha es el de los optimates, los sectores que dirigen la sociedad. El populismo de izquierda es el de los populares, los recién llegados que luchan por apropiarse de un espacio en el poder. Además, tenemos los populismos marginales (los ultras y

radicales), que practican un populismo grosero. La masa es la imagen moderna del pueblo. Ni siquiera la cultura académica se sustrae al protagonismo de la masa. La tendencia general de las humanidades actuales se pliega al populismo. Los medios de comunicación (mass media) se encargan de filtrar los fenómenos sociales y culturales, priorizando aquello que parece tener algún interés para las más amplias masas.

La tercera seña de identidad de la cultura moderna es su diversidad, consecuencia de la libertad. Si la masividad supone una cierta reserva frente a la universalidad, la diversidad supone, a su vez, otra restricción respecto a las dos primeras. En su esfuerzo fagocitador, la cultura moderna no solo asimila culturas exógenas, como las orientales, sino que comienza su expansión por la cultura popular, esto es, por los restos de la cultura oral tradicional que pervive en la historia premoderna y moderna. Marcar el localismo es la tendencia dominante en la cultura popular moderna. Su primer papel consiste en ofrecer una identidad basada en la tradición a cada comarca, región o nación. Esta función es tan contradictoria como cierta. Es contradictoria porque la cultura tradicional es universal. Basta repasar los índices de motivos y tipos de Aarne-Thompson para comprobar la dimensión universal del cuento popular ⁶. Esa dimensión no contradice la variación. Del mismo tipo de cuento podemos encontrar docenas de variantes. En la Modernidad esa variación se muestra como diferencia de identidad. En el siglo xix, folcloristas, lingüistas e historiadores de la cultura se lanzaron a buscar las señas de la identidad nacional en el pueblo: esto es, la diferencia en aquello que es universal. El resultado fueron las falacias tipistas, nacionales y regionales. La diversidad de la indumentaria popular de los siglos xviii y xix quedó consagrada como el traje típico identitario de una región. Así queda insertada una diversidad regional a la vez superficial e identitaria en la cultura moderna. Más entidad tiene la diversidad social, fundada en la influencia de las dos culturas originarias (la académica y la popular) sobre las diversas capas sociales.

Cultura de masas

La cuestión es si es posible hablar de cultura popular en la Modernidad a la vista de que la cultura moderna es el resultado de una fusión entre la cultura elevada y la popular. El criterio convencional suele pretender que la cultura popular agoniza en la era moderna ante la presión insostenible de una cultura unitaria que se apoya en la artillería pesada de los mass media. Esta interpretación no concibe como cultura popular más que la pervivencia que suele estudiar el folclore. Y, en efecto, esta pervivencia cada vez es más débil y se limita a áreas rurales. Pero quizá el fenómeno de la cultura popular moderna vaya más allá. Incluso en el dominio del folclore va más allá. No solo es cultura popular la tradición —oral o costumbrista— que podemos encontrar en el ámbito rural. Elementos simbólicos muy poderosos de la cultura popular han saltado y siguen saltando al ámbito de las artes, tanto las plásticas como las musicales y verbales. En la literatura suelen formar parte de literatura popular novelas, cuentos, leyendas, canción y poesía popular... Pero en cierto momento esas artes populares, al ser absorbidas por la alta cultura, pasan a ser objeto de estudio académico y se pierde de vista su origen popular. Esto ocurre con la crema de la literatura universal: Shakespeare, Cervantes, incluso Goethe... responden a esta dinámica de lo popular a lo clásico. En la era moderna sigue dándose ese tránsito de lo popular a lo culto. El cuento y la novela modernas están fundadas en figuras de origen popular: el hombre inútil y el andrógino, los mitos cinematográficos o musicales... Pero la pervivencia no es la única forma de presencia de la cultura popular moderna. Caben, al menos, otras dos formas de actividad de la cultura popular moderna: la resistencia y la innovación. Ya he señalado más arriba la resistencia que encuentra la cultura moderna en ámbitos regionales, nacionales y supranacionales. Son resistencias nacionalistas o culturales, basadas en tradiciones, ya sean supuestas o reales. Estas resistencias pueden ser vistas en clave heroica, ya sea patriótica o religiosa. Pero también, en una perspectiva opuesta, pueden ser tomadas como anacronismos de

carácter semitribal. El último aspecto de la cultura popular moderna es quizás el que menos atención ha recibido y el más trascendente por su dimensión de futuro: la innovación. La cultura de masas es innovadora ⁷. Aparentemente se sitúa en las antípodas de la tradición. Y esa es, tal vez, la razón de que no se vincule la innovación a la cultura popular. Pero los grandes fenómenos culturales modernos suelen ser fenómenos de masas y su papel innovador, incluso transformador, resulta innegable. Tomemos el ejemplo de la música. La música moderna por excelencia es la música pop. Tanto el pop, como el rock and roll o el jazz son fenómenos globales. Y su origen popular es indudable. También lo es su función innovadora en el panorama de la música. Algo parecido podemos decir del cine. El cine es un arte con vocación de espectáculo de masas. Actores y temas cinematográficos han pasado a formar parte de la imaginación popular moderna. Lo mismo puede decirse de los espectáculos deportivos. El entretenimiento moderno se ha convertido en espectáculo mediático universal sin perder por ello la dimensión artística de las artes del entretenimiento. Los juegos modernos han devenido en deportes espectaculares.

De la observación de estos fenómenos se puede deducir que la vena popular de la cultura moderna, lejos de extinguirse, está conociendo una metamorfosis que alienta un gran impulso innovador en las artes y en el campo del entretenimiento. Es un error creer que la Modernidad puede prescindir de la cultura tradicional. La idea clave del proyecto moderno es que la Humanidad ha de sustituir a Dios como responsable del Universo. El pensamiento histórico premoderno fue monoteísta. El Universo giraba sobre el eje de la idea de Dios. Esto es así para el pensamiento occidental (cristiano) y para el oriental (islámico o budista). El pensamiento moderno abandona el paradigma teocrático para proponer un paradigma humano del Universo. Lo mundano y lo supramundano se miden con criterios humanos, materiales, realistas.

Este cambio ha conllevado algunos errores. El primero y más importante a los efectos de lo que nos interesa ahora es creer que esa transformación supone pasar de una edad metafísica del pensamiento a una edad científica (eso postuló Auguste Comte) y que eso supone que la cultura moderna está coronada por la ciencia, la más alta expresión de la cultura elevada. Esto no es así.

El pensamiento tradicional no es mera superchería. Es un capital de imágenes inmenso y la Humanidad no puede prescindir de él. Y todavía menos puede prescindir de ese capital cuando se plantea un reto sobrehumano: asumir la responsabilidad del mundo y del Universo. Por el contrario, la tarea del pensamiento moderno consiste en realimentar el pensamiento elevado, nuevo, con el descubrimiento y estudio del pensamiento tradicional. ¿Cómo es esto posible? No sería posible si el pensamiento primitivo, oral y tradicional, se limitara a creencias mágicas. En efecto, la magia es la religión del Paleolítico y está en la base del pensamiento tradicional. Pero este pensamiento va más allá de la magia. La esencia del pensamiento paleolítico es la lucha permanente entre el bien y el mal. Solo aprendiendo las lecciones de ese combate es posible la supervivencia de la horda. El primitivo depende de saber explotar la cohesión de la horda o familiar para sobrevivir. Y ahí está la actualidad del pensamiento tradicional. El hecho de que la Humanidad asuma la responsabilidad del Universo supone un riesgo fatal: el riesgo de la autodestrucción. Son muchos los pensadores que han visto en determinados fenómenos modernos la posibilidad de aniquilación de la Humanidad (la guerra nuclear o el cambio climático). Como explicó Hannah Arendt, el ser humano es un heredero, no un autor. Ha heredado el mundo. Y puede comportarse de manera inteligente, como un Dios, o puede comportarse neciamente, como un nuevo rico que despilfarra la fortuna que no le ha costado esfuerzo adquirir. El dilema entre el bien y el mal vuelve a ser el factor clave para la supervivencia, ahora ya no de la horda o de la familia, sino de la Humanidad en su conjunto.

Identificar la cultura moderna con el pensamiento científico conlleva graves peligros. El más evidente es el elitismo. El elitismo desprecia lo popular. Solo lo culto puede innovar, avanzar. El elitismo es la ideología de una casta: el mundo académico. El academicismo, en tanto que casta, busca autonomizarse de la sociedad, reducir su obligación de dar cuentas a la sociedad. Esto suele dar lugar a varias manifestaciones. Una de ellas es la tendencia a construir discursos para expertos, opacos para los no iniciados. El elitismo es incapaz de comprender la evolución social: por qué las clases inferiores ascienden socialmente en la historia. Y, dentro de la era moderna, tiene serios problemas para comprender la moda, la evolución de las artes, o fenómenos del consumo como

la sociedad del espectáculo, la medicina alternativa o, simplemente, la economía política. El elitismo suele comprender estos fenómenos en clave de agotamiento o extinción. Esta es una visión hermética y agónica. Peter Sloterdijk va un poco más allá en la crítica a la alta cultura y asegura que su primer error es ignorar la evolución. La alta cultura se imagina, añade, al Homo ya en la polis. E ignora su larga etapa en la horda.

El elitismo o academicismo impone una tendencia a la jerarquización. Esta tendencia choca con la tendencia dominante en el mundo moderno que es la sumisión ante la opinión pública (es decir, el populismo). Ninguna decisión, por avalada que esté por criterios académicos, puede resistir a la presión contraria de la opinión pública. La actualidad y la historia modernas están llenas de casos que avalan este aspecto.

Naturalmente, tampoco se trata de negar la necesidad de una cultura académica. Simplemente, se trata de situar la cultura elevada en un punto menos pretencioso, dándole un aire algo más humilde. Esa actitud humilde debe comprender las deudas con la cultura popular y la importancia creciente de la zona de intersección de ambas culturas en la Modernidad. Tal actitud se traduce en ciertas pautas para la investigación. En síntesis, esas pautas consisten en comprender los acontecimientos culturales modernos en el marco unitario de la cultura, con su diversidad, como productos de la gran evolución cultural (esto es, decenas de miles de años), y como episodios de esa fusión. Y comprenderlos en el marco de una teoría de la imaginación, una teoría interdisciplinar y transversal, que trata de superar la balcanización de las disciplinas.

Pero, quizá, el mayor peligro que acecha a la cultura moderna sea la desvalorización que le muestra la cultura académica cuando apunta a las carencias y los defectos del individualismo o al desprecio de la cultura de masas. El notable impacto de obras como *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky —y del conjunto de sus publicaciones— es una muestra, entre otras muchas —la literatura sobre la posmodernidad— de la incompreensión del alcance y la trascendencia del proyecto moderno.

² Tal vez este diagnóstico necesite actualización. Algunos pensadores han sugerido que estamos en las postrimerías del género sapiens . Nietzsche quizá fuera el primero, cuando afirma que el destino de una especie es desaparecer dando lugar a otras y que la humana se encuentra en esa situación. En Así habló Zaratustra distingue entre el hombre superfluo y el superhombre. Al llegar a la ciudad, Zaratustra habla al pueblo de esta manera: «Yo os muestro al superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho vosotros para superarlo? Hasta hoy, todos los seres han creado algo por encima de ellos, y ¿queréis ser vosotros el reflujo de esa ola enorme prefiriendo retornar a la animalidad antes que superar al hombre? ¿Qué es el mono para el hombre? Un motivo de risa o una vergüenza dolorosa. Es esto mismo, lo que debe ser el hombre para el superhombre: un motivo de risa o una vergüenza dolorosa» (I, 3, pág. 27). Desde el punto de vista de la historia cultural, he aquí la cuestión. En el momento crucial de la igualdad necesaria para la unificación de la humanidad aparece la perspectiva de la máxima desigualdad, la que pueden ofrecer dos razas distintas. Esta hipótesis ha sido retomada por Y. N. Harari en Sapiens . Harari ve inminente esa posibilidad. Quizá Harari exagera y los indicios de la emergencia de la nueva raza (es decir, la manipulación genética, la posibilidad de concebir seres vivos completamente inorgánicos y la conquista del espacio; los tres grandes mitos de nuestro tiempo) se pueden demorar siglos, incluso milenios.

³ La filosofía presocrática se planteó el problema de la gran evolución (los peri fyseos). La respuesta al pensamiento mítico tenía que ser una respuesta científica, materialista.

⁴ Ese conflicto tiene su origen en la filosofía platónica, que es una réplica a la filosofía materialista de los milesios, de Anaxágoras y de Demócrito.

⁵ Aristóteles define el ser humano como animal social, en el libro primero de la Política . Pero añade algo tan importante o más: un hombre antisocial será un ser inferior —un animal— o superior —un dios—. El individuo moderno —el hombre solo— es las dos cosas a la vez: animal en cuanto hombre-masa y dios en cuanto hombre libre.

⁶ Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961.

⁷ En esencia la cultura de masas necesita la innovación, pero esa innovación no siempre es creativa; no siempre significa un movimiento hacia delante. En la medida en que la cultura de masas depende de los gustos de las masas, su renovación puede tener un cariz estático y, tal vez, reaccionario. Martha Elena Munguía me sugiere un ejemplo: las telenovelas. En efecto, si estudiáramos las telenovelas o la canción pop encontraríamos que ha habido una evolución en estos géneros, sin que eso signifique probablemente un progreso, sino una mera adaptación a los gustos de las nuevas generaciones de masas. Algo parecido ocurre con los deportes espectáculo. El fútbol actual ha cambiado sus planteamientos tácticos respecto a décadas anteriores. Se trata de un progreso que se limita a la dinámica del juego y que no trasciende el evento deportivo.

Capítulo II

Estética y paraestética

¿Cuál será, por consiguiente, el objeto de la naturaleza sobre cuya belleza estén los hombres perfectamente de acuerdo? ¿La estructura de los vegetales? ¿El mecanismo de los animales? ¿El mundo? Pero los que están más sorprendidos por las relaciones, el orden, las simetrías, las asociaciones, que reinan entre las partes de este gran todo, ignorando el objetivo que el Creador se propuso al construirlo, ¿no han sido obligados a afirmar que es perfectamente bello por las ideas que tienen de la Divinidad? ¿Y acaso no contemplan esta obra como una obra maestra, principalmente porque no le ha faltado al autor el poder y la voluntad necesarios para hacerlo de tal manera? ¿Cuántas veces deducimos del solo nombre del creador la perfección de la obra y nos limitamos exclusivamente a admirar? Este cuadro es de Rafael y basta. Duodécima fuente, si no de discrepancia, al menos de error en los juicios.

Diderot

, Investigaciones filosóficas sobre lo bello

Suele decirse que Alexander G. Baumgarten (1714-1762) es el primer teórico de la estética filosófica. Para este pensador el arte era la expresión del buen gusto. Por eso, la teoría del gusto —un aspecto del pensamiento humanístico sobre el arte y la literatura— podría ser la teoría del arte. Y por buen gusto entendía —obviamente— el gusto cortesano. Lo popular solo podía ser el mal gusto. Todavía más, Baumgarten cree y dice que el discurso de perfecto estilo es la expresión de la belleza.

Estamos hablando del siglo xviii, el siglo del esplendor y declive —las dos cosas— de la sociedad cortesana. La sociedad cortesana se distancia del pueblo gracias a una frontera muy estricta. Es una sociedad cerrada. Y, para distinguirse de lo popular, se arroja en la

belleza no natural. La belleza es la seña de identidad de la corte y se manifiesta mediante la estilización de las costumbres —lo que incluye la moda— y el mecenazgo de las artes y de los espectáculos. La teorización de Baumgarten busca racionalizar y objetivar la belleza, esto es, racionalizar el criterio jerárquico cortesano.

Dos siglos y medio después la teoría de la estética sigue presa de la noción de belleza. Gadamer y Lipovetsky, entre otros muchos, han seguido entendiendo que la belleza es el objeto de la disciplina que llamamos estética. Sin embargo, desde hace muchas décadas también se ha apuntado que lo bello natural y lo bello artístico son de naturaleza distinta. Solo tienen en común el imperio de los sentidos: lo agradable a la vista y al oído, el principio cortesano por excelencia.

Pero, desde hace más de dos siglos, tenemos otro concepto de la estética que no se funda en el principio de belleza. Ese concepto se apoya en el principio del arte como instrumento de reflexión y de comunicación entre generaciones. Su origen está en los escritos de F. Schiller: «Sobre la gracia y la dignidad» y «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental». Esta estética se funda sobre el concepto de la forma interior o forma estética: una forma que no es accesible a los sentidos, sino que requiere un estudio, una investigación. Los cultivadores de la teoría estética de la belleza se fijan en la forma exterior, la forma accesible a los sentidos. Los investigadores de la forma interior se esfuerzan en comprender el lenguaje que contienen la literatura y las artes. Ese diálogo es posible porque las obras literarias y las obras artísticas no son ni cosas —objetos materiales— ni ideas —objetos ideales—, sino objetos mixtos complejos —materiales e ideales— que hablan su propio idioma.

Comprender el idioma estético no debe ser tarea fácil porque viene dando lugar a un debate que dura dos milenios y medio. Ese debate tiene su antecedente en el enfrentamiento entre la filosofía idealista —Platón, Aristóteles— y la retórica —Gorgias, Isócrates—. El origen de esa querella es la complejidad del mundo del periodo que llamamos Historia. El mundo de la civilización —del imperio del derecho sobre las costumbres, imperio siempre insuficiente— es un mundo muy complejo. Y la complejidad conlleva la tentación de las soluciones simplistas. La retórica surgió como disciplina para hacer

frente a esa complejidad en el dominio político. En la era moderna ha extendido sus dominios. En los estudios literarios y artísticos ha triunfado plenamente. La estética de la forma interior ha quedado aplastada por la estética retórica, la filosofía de lo bello. Desde Kant y Hegel, pasando por Schopenhauer, Von Hartmann, Heidegger y tantos otros, hasta los contemporáneos, los filósofos han insistido en partir del concepto de belleza.

No parece importar que gran parte —y quizá la mejor— de la literatura y de las artes no cultive la belleza. Las literaturas y las artes del humorismo han dado magníficas obras por completo ajenas a lo bello. Los teóricos de la estética de lo bello ignoran o pasan de puntillas sobre este asunto. Buscan salidas como la apelación a la perfección de la reproducción —un argumento para la artesanía— o la búsqueda de la novedad. Otros retóricos han encontrado una tercera salida: la retórica del asco o de lo feo.

La evolución del problema de la estética es, a muy grandes rasgos, la siguiente. En primer lugar, tenemos una etapa que se prolonga hasta hoy en la que se contempla la belleza. Es la etapa que corresponde a la teoría retórica y poética. En esta etapa aparecen críticos con la retórica y la poética tiene una impronta retórica (Sobre lo sublime). Esos críticos son Platón («Hippias mayor», «Gorgias»), Aristóteles (con una teoría de la retórica muy alejada de la práctica de su tiempo y de la posterior y una primera aproximación a la poética), Luciano («Doble acusación», «El maestro de retórica»). Sin embargo, en esta etapa no aparece una teoría estética. La segunda etapa es la Modernidad. La corriente hegemónica sigue siendo la retórica, pero aparece una teoría con Schiller, el círculo de Jena, W. Benjamin, Bajtín y otros. Y aparecen otras teorizaciones: sobre el juego (Huizinga), sobre la experiencia estética, sobre la sociología, el simbolismo, incluso la teología...

Estética o belleza

Empezaremos por formularnos algunas preguntas: ¿Cómo explicar que lo bello sea un aspecto de lo natural y luego siga en el arte? ¿Cómo explicar el arte de lo feo, desagradable? ¿No debería tener lo estético una cualidad propia y distintiva? ¿Qué es la belleza? ¿Y qué es la estética?

Y por recoger algunas respuestas:

— Lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte (Gadamer).

— Nos falta un criterio para definir lo bello natural (Hegel).

— Empíricamente lo bello no tiene interés más que en la sociedad [...] Un hombre relegado en una isla no pensará en adornarse a sí mismo o en adornar su choza (Kant).

— Lo bello es difícil (Platón).

Desde la Antigüedad viene asociándose belleza y estética. Sin embargo, la concepción de lo bello ha cambiado. No solo ha cambiado la valoración, el gusto ante lo bello. Han cambiado, y mucho, las nociones de belleza. La tesis que voy a exponer aquí es que no existe ninguna relación entre la belleza y la estética. Esta afirmación va directamente en contra del dogma que domina y ha dominado las reflexiones sobre la estética y, en general, las humanidades: que la belleza es la perfección estética.

La explicación de lo anterior tiene una formulación sencilla. No resulta nada fácil explicar sus consecuencias, porque ese dogma es uno de los pilares del pensamiento de nuestro tiempo. Vayamos,

primero, con el lado fácil. Lo bello es una cualidad sensorial: bello es lo agradable a dos sentidos, la vista y el oído. La estética es una actividad inteligente. No es sensorial. Claro que requiere de los sentidos, pero necesitamos una reflexión, una interpretación para comprender la dimensión estética.

La belleza es una cualidad que, en su origen e incluso en la actualidad, se aprecia en la mujer. Y que, después, se ha extendido a animales y ciertas cosas. En otras palabras, el concepto de belleza es un concepto civilizatorio. No es un concepto natural, a priori de la sensibilidad. El concepto de belleza tiene su origen en el periodo que la historia llama Edad de los Metales. Ese periodo crea las castas. Y, al crearlas, da lugar a un nuevo estatus para la mujer. Crea la frontera de género. La casta superior es la casta militar —acompañada de la casta sacerdotal—. La mujer forma parte del botín del guerrero. Y su valor se funda en su atractivo. Eso es la belleza. Otros elementos del botín del guerrero pueden tener su atractivo y serán también considerados bellos. En el periodo anterior, el periodo agrícola, la mujer es valorada por su capacidad reproductora. Helena de Troya es la imagen de la belleza. Solo tiene una hija, Hermíone. El mundo homérico es el mundo de la Edad de los Metales (del bronce). Para que crezca la prole sirven las esclavas. Belleza es un concepto jerárquico. Solo puede florecer en una sociedad jerárquica, la sociedad de castas y el mundo de la desigualdad. Todavía hoy siguen celebrándose concursos de belleza (femenina, por supuesto).

Otra imagen de la irrupción de la belleza es la que ofrece el mito de Pandora. Pandora es también la figura de la belleza. Hesíodo la presenta como un castigo, porque la belleza de Pandora carece de vínculos con otros atributos, como la virtud o la inteligencia. Hesíodo es la voz del mundo agrario, el mundo anterior a la sociedad de castas. Se presenta como pastor en el Helicón. Mantiene un juicio con su hermano Perses, que se ha entregado a los valores del monetarismo. Hesíodo defiende los valores de la tierra, sus ciclos estacionales y la armonía entre humanos y naturaleza. No es casual que presente a Pandora, la belleza, como un castigo, el peor castigo posible: la ocultación de la verdad por las apariencias. La belleza es un atributo superficial. Puede esconder, como ocurre con Pandora, un alma miserable. Por eso, algunos han considerado a

Hesíodo el padre de la filosofía, porque marca con su mito de Pandora, en Trabajos y días —en Teogonía ese mito se queda en la misoginia— el momento en que la verdad deja de ser evidente para necesitar una investigación. Ese momento es el nacimiento del monetarismo, que representa su hermano litigante, Perses.

El concepto de belleza

Se puede definir la belleza en términos históricos. La belleza es un principio que surge con la desigualdad de la sociedad de castas —la Edad de los Metales—. Es un ideal que se configura en la transición al mundo histórico, junto a otros ideales: la justicia, el bien común, la felicidad, la santidad, la pureza, etc. y que se contrapone a la barbarie. El ideal carece de movimiento o de proceso histórico. Es un concepto dogmático, divino. Sin embargo, en el mundo agrícola previo a la Edad de los Metales el lugar que después ocupa lo bello lo ocupa «lo agradable de ver» (así aparece en el Génesis). Lo agradable de ver es una constatación que no tiene detrás un concepto abstracto, sino intereses materiales (la atracción sexual, la simpatía, los afectos, la conmiseración...). Como dice Bonet «lo bello natural está cargado de antropomorfismo» (9). Es, además, un antropomorfismo femenino: la belleza es un atributo femenino. Solo en las sociedades cortesanas-mercantilistas será predicada del varón. En Atenas, Alcibiades es el hombre bello. Y en ese concepto femenino de belleza prima lo específicamente femenino: la diferencia sexual. La mujer es más bella cuanto más femenina. El hombre es más atractivo cuanto más varonil. La motivación sexual es la causa de que la belleza ideal sea femenina y desnuda (las Venus de Botticelli, Tiziano, Rubens, Velázquez, e incluso Goya). Tiziano retrata a un teclista que vuelve la cabeza para inspirarse viendo a Venus, desnuda. Es la representación más fiel del arte inspirado en la belleza ideal, divina. Este concepto antropomórfico (el canon de belleza es un canon humano: las siete cabezas) se amplía a la naturaleza —incluidas otras especies— en la medida en que la naturaleza se convierte en objeto agradable de ver. Eso sucede cuando la cultura pasa a ser un fenómeno urbano. La cultura cortesana es la que vuelve atractiva la naturaleza. Para eso convierte la naturaleza en jardín, en un complemento del palacio o, después, de la ciudad. En la Antigüedad y en el Humanismo aparece una forma de belleza natural: la bucólica o idilio. Pero esa belleza es producto de la identificación con la tierra natal. El paisaje es el escenario del amor bucólico y es también la tierra natal del autor.

La tierra natal es objeto de sublimación. Funde el afecto, el gusto y la atracción. La naturaleza salvaje —desprovista de los afectos familiares— solo es atractiva en el mundo moderno. La Modernidad descubre el montañismo. Escala los picos. Se interesa por la naturaleza salvaje al tiempo que se interesa por el folclore o por los neandertales.

Kant define el arte como la finalidad sin fin. Esta idea incluye la belleza ideal depurada, sin motivación material (léase sin atracción sexual, afectos, etc.). La idea de belleza ideal ha de estar despojada de toda contaminación material (deseo, gusto). Es lo contrario del idilio. Como puede verse en la respuesta que da a lo bello (el hombre solitario no pensará en adornarse o en adornar su choza) tiene el arte como elemento decorativo. No piensa en la trascendencia de lo estético. Lo bello es para Kant una forma de superación de la atracción, del gusto. Esa superación es consecuencia de la elevación del nivel cultural europeo. El proceso cultural produce ideales en apariencia eternos, pero no son otra cosa que la sublimación de metas temporales. Por eso el ideal de belleza siempre está contaminado por aspectos transitorios, culturales —algo fácilmente visible en las representaciones plásticas de la belleza—. Esa es la razón de los cambios del canon de belleza. En el ideal de belleza se funden la atracción (el deseo) y la estilización (la necesidad de modelos). Por estilización hay que entender el proceso de construcción de autoridad sobre ciertos modelos que consideramos elevados y ejemplares. Hoy la estilización del mundo (algunos dicen «estetización del mundo») se propone levantar una imagen global del mundo según los modelos culturales vigentes.

El culto a la belleza, aunque laico, tiene una dimensión religiosa. El monoteísmo se funda en un principio axiológico: la correspondencia de los valores. Verdad, bondad, belleza y unidad son valores solidarios, trascendentales. En el pensamiento griego antiguo esa unidad estaba presente en el ideal de la *kalokagathía* —belleza y bondad—, que es un ideal conservador, porque era el ideal de la casta militar. En el siglo xx el teólogo católico Hans Urs von Balthasar parte en su «estética teológica» del versículo 14:6 del Evangelio de Juan: «Yo soy el camino, la verdad y la vida» y lo traduce como los trascendentales *bonum*, *verum* y *pulchrum* —

bondad, verdad y belleza—. A esa unidad tridimensional la llama la Gloria del Señor. Balthasar fue criticado porque en las tres mil páginas —siete volúmenes de su magna Gloria del Señor— no tiene ninguna presencia el pensamiento de Tomás de Aquino. Su propósito es modernizar la teología cristiana, aunque su modernización requiere salvar el principio teológico monoteísta de la unidad de los valores. El espíritu de la Modernidad es contrario a esa unidad de valores. No tiene la necesidad de una divinidad que contemple la complejidad y diversidad del mundo para asegurar una justicia en el más allá. El espíritu de la Modernidad cree en la Humanidad, aunque la contemple a escala individual —o precisamente por eso— rechaza el más allá y, de paso, la necesidad de esa unidad trascendental. El espíritu de la Modernidad traslada la identidad colectiva —la de las castas, estamentos o gremios— a los individuos. Y la identidad exige atributos y diferencias. Los atributos aprehensibles por la vía de los sentidos conllevan la autonomía de la belleza respecto a los otros valores (la bondad, la verdad, la justicia, que formaban la *kalokagathia*) para permitir la diferencia. Solo los sectores principescos tienen belleza. La belleza es atributo de los dioses y, por parentesco, de las princesas («semejante a una diosa», dice Homero). En las clases populares solo cabe lo agradable de ver. La belleza supone elevación y jerarquía: la disputa entre las diosas por ser la más bella.

Novedad y perfección: decoración o reflexión

El concepto de belleza como origen del arte es, pues, una falacia. Aun así goza de una aceptación y prestigio hegemónicos, incluso entre exitosos autores actuales. Tanto Gilles Lipovetsky como Byung-Chul Han se han preguntado recientemente por «la salvación de lo bello». El primero en su libro *La estetización del mundo* (2016). El segundo en *La salvación de lo bello* (2015). Lipovetsky ve feo el capitalismo y repara en el interés del mercado por embellecer las mercancías. Han se presenta como un nostálgico de lo bello natural que ve entorpecido por el culto a lo brillante y lo pulido. Pero miles de investigadores con propósitos más modestos han sido conscientes de la limitación de la belleza como categoría estética. Y han buscado soluciones. Dos propuestas suelen ser las preferidas: la perfección y la novedad.

La perfección es una categoría artesanal. El artesano se esfuerza por alcanzar la perfección. En el arte puede ser un complemento, pero muchas obras tenidas por maestras carecen de perfección. Del Quijote se han destacado sus anacolutos o sus incoherencias. De «El nacimiento de Venus» de Botticelli se han señalado las imperfecciones de la figura de la diosa —los pies, el volumen del cabello—. Y, si nos vamos al mundo contemporáneo, sobran los ejemplos de artistas que afean sus obras mediante imperfecciones. Un buen ejemplo sería la obra de Jean-Michel Basquiat. Lo aleatorio, lo imperfecto tienen su lugar en el arte moderno. Aun así, muchos críticos estiman que una obra literaria alcanza la categoría de clásica cuando roza la perfección en su redacción.

La novedad es un concepto formalista. Lo nuevo es una categoría periodística, mediática. Lo nuevo tiene su momento en la sociedad cortesana. La sociedad cortesana se aburre y precisa novedades. No en vano se ha llamado a la era de la sociedad cortesana «la edad de lo nuevo» y es esa época la que inventa el periodismo, lo noticiable por su novedad. Pero es en el mundo moderno, el mundo del mercado mundial, donde lo nuevo adquiere una perspectiva

insólita. Lo nuevo, lo cool es una demanda de la sociedad de la comunicación. El mercado del arte demanda novedades. Incluso esa demanda se ha institucionalizado con conceptos como el Modernismo o la Posmodernidad. Por Modernismo se entiende un arte que ha roto sus vínculos con el pasado y que es esencialmente nuevo. La Posmodernidad se entiende como una edad nueva, que ha roto sus vínculos con la Modernidad, aunque nadie sabe dónde poner la frontera de las dos edades. La demanda de lo nuevo es tan exigente que ha impuesto la moda de lo post. La búsqueda de la novedad depara en muchas ocasiones resultados superficiales. Es más fácil encontrar una novedad epitelial que cuestionar y replantear el núcleo de las artes y de los géneros. Las vanguardias fueron movimientos que se presentaron rupturistas e innovadoras. Pero esas rupturas e innovaciones se quedaron, en la mayoría de los casos, en anécdotas, en asuntos de escasa sustancia, efímeros. Y, lo que es peor, en ocurrencias que incorporaban escasa reflexión.

Belleza, perfección y novedad son conceptos a los que ha recurrido una crítica que considera el arte como elemento decorativo e ignora su dimensión trascendente. Volveremos a la pregunta por la trascendencia o lo agradable a los sentidos.

Pero ni la belleza ni la ideología pueden ser el objeto de la literatura y de las artes. La belleza es un criterio que expresa la legitimación de la desigualdad y de la elevación. La ideología es un producto de la utopía de la igualdad. La belleza es patrimonio de las minorías nobiliarias. La fealdad es la imagen del pueblo. Velázquez expresa esta dualidad en su obra «El triunfo de Baco», conocida también como «Los borrachos». Baco es bello. Es un dios. A su alrededor se reúne el pueblo, feo y sucio. Son los borrachos.

Categorías ideales

Umberto Eco, en su *Storia della bellezza*, expresa muy claramente las limitaciones del pensamiento de nuestra época sobre la belleza y su función en las artes. Como dice, «la estrecha relación que la época moderna ha establecido entre la Belleza y el Arte no es tan evidente como creemos». En efecto, este principio, el de que el fundamento de las artes es la belleza, es un dogma moderno. No acierta tanto Eco al decir que «la relación entre la belleza y el arte ha sido a menudo ambigua». Y todavía acierta menos cuando en las primeras líneas se aproxima al concepto de belleza apoyándose en el uso lingüístico de lo bello frente a lo bueno y en el concepto de gusto. Puede decirse que su aproximación es ecléctica.

La belleza es, primero, un concepto y, después, un concepto vinculado al gusto. Como los gustos cambian con los tiempos es un concepto sujeto a los cambios históricos. Y, en cuanto concepto que emana de la evolución cultural, conviene aproximarse no como si fuera un fenómeno natural sino un fenómeno cultural, que responde a ciertas demandas sociales. Definirlo en términos de uso lingüístico nos llevará irremediablemente a ser rehenes de las limitaciones de nuestro tiempo. Y nuestro tiempo las tiene y grandes. Eco es parcialmente consciente de eso. Pero olvida lo esencial.

El gusto es un atributo natural del género *sapiens* y de otros géneros animales. Pero la belleza es un atributo cultural. Unas sociedades estiman bellos objetos materiales o naturales y otras, u otras épocas de la misma cultura, rechazarían semejante consideración. Es más, durante milenios el concepto de belleza no existió. Este concepto solo existe cuando las sociedades han alcanzado cierto grado de acumulación. La belleza es un lujo que solo pueden permitirse los que pueden aspirar a algo más que a sobrevivir. O, dicho en otras palabras, la belleza es una cualidad que necesita para existir una sociedad jerárquica, una sociedad que conoce la desigualdad.

En la gran evolución de la humanidad la belleza aparece en lo que

los historiadores suelen llamar la Edad de los Metales, esto es, una etapa evolutiva en la que la explotación de la ganadería permite un cierto grado de acumulación de riqueza y, como consecuencia, la aparición de la sociedad de castas, la federación de tribus que llamamos naciones y la guerra. La casta superior, la de los militares —los héroes— aspira a la belleza como un lujo. Esto tiene, además, una perspectiva de género: la belleza se aprecia, en primer lugar, en las mujeres. Las mujeres de los príncipes han de ser bellas. Están liberadas del trabajo —su tarea consiste en asegurar la descendencia de la familia— y, por tanto, pueden dedicarse a embellecerse mediante la vestimenta y las joyas. Han de responder a una demanda especial del gusto del momento. A partir de ese momento evolutivo aparece otra consecuencia cultural de la belleza: las modas. Las modas afectan, hasta la Modernidad, solo a las sociedades cortesanas. El pueblo se viste con lo que puede. Solo hay modas populares en la sociedad de masas, la sociedad de consumo, que ha conquistado atributos que, hasta la Modernidad, eran privativos de la sociedad cortesana. Por supuesto, el concepto de belleza en la sociedad de la desigualdad se extiende a todo aquello que puede ser considerado lujo: los palacios, los templos, la ropa de las castas superiores —militares y sacerdotes—, la comida, la decoración, los espectáculos y el entretenimiento. El gusto, en las sociedades cortesanas y modernas, se educa para responder a las demandas del lujo. Lo bajo es feo, de mal gusto y debe desaparecer. Y lo elevado es bello, refinado y merece ser conservado, tanto si es un espacio u objeto natural como si se trata de un producto cultural. Como todavía seguimos viviendo en una sociedad desigual —aunque con aspiraciones a la igualdad, lo que da lugar a mayor confusión— el pensamiento actual —moderno— es rehén de una concepción de la belleza que confunde lo natural con lo cultural y que suele sustanciarse de forma ahistórica —pese a que Eco haga una historia parcial de la belleza—.

Cabe añadir que lo que ocurre con el concepto de belleza ocurre con todos los conceptos. La cultura sabia se basa en conceptos. El pensamiento de las etapas primitivas —las que solo pueden plantearse la supervivencia— carece de conceptos abstractos, y la belleza, como la bondad, la justicia, la verdad, son conceptos abstractos y nacen en el seno de la gran evolución. Estos conceptos surgen en la etapa final del mundo tradicional —es decir, en la

Edad de los Metales—. Y surgen precisamente porque las sociedades alcanzan cierto grado de acumulación de riqueza y, por ende, de división de tareas. La división de tareas permite el establecimiento de castas: la casta superior —de guerreros y sacerdotes—, la casta agrícola —productora—, la de los artesanos y comerciantes, la de los bardos —el entretenimiento—, la de los obreros y, por último, la de los esclavos. Las castas más bajas suelen nutrirse de extranjeros y etnias sojuzgadas. La complejidad de estas sociedades se expresa en la formación de ciudades en las que conviven las castas y en la aparición de dos culturas, la popular y la cortesana. De esa complejidad surgen también los conceptos abstractos o categorías.

Quizá ahora sea el momento de abordar la pregunta sobre la relación de las artes con la belleza. La belleza es una respuesta a las demandas del gusto de las castas superiores. Como respuesta al gusto, bello es lo que agrada a los sentidos, en especial a la vista y al oído. El arte, en cambio, es un fenómeno cultural. Lo sensorial en el arte es solo un primer paso. La esencia del arte es que no se detiene en la superficie, sino que aspira a la trascendencia, aunque muchos de los especialistas en las artes no saben explicar en qué consiste la trascendencia. Muchas obras de arte no son bellas, es decir, no son especialmente agradables a la vista o al oído.

Recordemos el Guernica de Picasso, o los cuadros de Jean-Michel Basquiat. No responden a ideales de belleza como pudo responder El nacimiento de Venus de Botticelli. Incluso podemos irnos más allá de la era moderna. ¿Qué belleza hay en el cuadro de Velázquez Los borrachos? O ¿en los retratos que el mismo pintor hizo de Menipo o Demócrito, o de los enanos y bufones? Goya pintó la belleza en su Maja desnuda y pintó también el horror de la guerra o de sus sueños —la serie de los disparates—. La vista es necesaria para contemplar la pintura o para leer novelas. El oído, para la música y oír poesía. Pero no parece que cuadros, sinfonías o literatura se limiten a complacer gustos. Pueden gustar, en efecto. Pero quizá su finalidad vaya más allá del gusto.

Y aquí llegamos a la cuestión clave de este problema: abordar lo bello y lo estético desde un punto de vista individual o histórico. Esta es la contradicción primordial de Eco y del pensamiento moderno en general. Intenta comprender la belleza dentro de los conceptos habituales y, a continuación, esbozar una historia de ese

concepto. En el caso de Eco todavía hay una segunda contradicción —de la que parece ser consciente— y es que deduce el ideal de belleza de obras de arte, tras admitir que la ecuación arte-belleza es ambigua.

Si pretendemos una definición abstracta y aislada de la belleza fracasaremos como han fracasado todos los que han transitado por esta vía. Una primera noción general es, sin duda, necesaria: consideramos belleza la generalización de lo que agrada a los sentidos, en concreto a la vista y al oído. Esto ya lo dice Platón en el *Hipias mayor*, aunque, a continuación, se enrede oponiendo lo que agrada a la vista a lo que agrada al oído. El elemento esencial de esta definición es que comprende la belleza como una abstracción de lo sensorial, paralela a otros conceptos abstractos: la divinidad, la justicia, el amor, el poder, la verdad, etc. Estos conceptos son los temas de las obras de Platón. No es casual. Sus obras son el resultado de un debate de siglos en el que se van conformando los conceptos en los que se fundan la civilización occidental e, incluso, las culturas complejas.

El problema de las definiciones aisladas y abstractas surge cuando se aborda la diferencia entre lo bello natural y lo bello artístico. O, dicho en otros términos, cuando en la creación artística no se ve sino una prolongación de la belleza natural. Las artes populares no suelen ser bellas. Suelen ser cómicas y lo cómico, visto desde un punto de vista elevado, se ha asociado a lo feo. Además, en las artes cortesanas, las valoradas por la alta cultura, cuando sus obras están inspiradas por la cultura popular, podemos ver la ausencia de belleza. Ya hemos mencionado los retratos de Menipo y Demócrito de Velázquez, pintor cortesano, que retrata a la familia real y la belleza ideal —la Venus del espejo—, pero también a una vieja friendo huevos. Ante esa contradicción el pensamiento abstracto-formal reacciona apelando a la perfección de las obras que no ofrecen belleza, otro argumento falaz. Ya ha quedado señalado a propósito de las imperfecciones de *El nacimiento de Venus* de Botticelli o los olvidos cervantinos en el *Quijote* o los muchos ejemplos modernos.

La razón de estas contradicciones es bien simple: la belleza no es el fundamento de las artes. Las artes cortesanas se orientaron a la

expresión de la belleza en periodos en los que la sociedad cortesana necesitaba legitimar mediante un pensamiento dogmático y jerárquico —esto es, basado en principios abstracto-formales— su hegemonía. En el mundo moderno, que ha sustituido los viejos conceptos jerárquicos por los principios de la igualdad y la libertad, la apelación a la belleza para legitimar las artes es algo tan obsoleto como justificar la autoridad de la monarquía por la gracia de Dios. Si esta idea sigue arraigada en el pensamiento contemporáneo es porque nuestra época parece no haber encontrado solución al problema. Y no la ha encontrado porque piensa esta pregunta en términos de «espíritu del tiempo», esto es, pretende explicar el sentido del arte —y de los problemas de la vida— sin salir de la esfera de lo contemporáneo, del mundo de los vivos. Las artes, en cambio, son todo lo contrario. Sus obras son el testimonio de la unidad de destino de la humanidad. En eso consiste la trascendencia de las artes, en que ofrecen imágenes concentradas y parciales de la naturaleza humana en su evolución. El poder simbólico de las obras de arte es la dimensión estética de la humanidad sapiens. En ciertos momentos esas imágenes pueden resultar bellas. Pero la belleza solo se predica de la superficie, de la epidermis de las obras, no de su sentido, de su simbolismo. El sentido de las obras de arte requiere un estudio, una investigación que ponga la obra individual en la secuencia —géneros, regímenes— que le corresponda. La serie de regímenes estéticos y géneros constituye la imagen de la gran evolución humana.

Eco resuelve este problema apelando al relativismo —un recurso muy habitual en el mundo moderno—. «La Belleza —dice— nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha tomado diferentes rostros según la época histórica y el país, y esto no solo respecto de la Belleza física (del hombre, de la mujer, del paisaje), sino también respecto a la Belleza de Dios, o de los santos, o de las ideas».

Forma estética

La inteligencia rutinaria, siempre temerosa de errar, crucifica sus vocablos y sus conceptos en la gramática y la lógica, y es dura y rígida para no ser de ningún modo imprecisa, y gasta multitud de palabras para no decir más de lo conveniente, y prefiere quitar fuerza y agudeza al pensamiento para que no hiera al incauto, y el genio da en cambio al suyo, con una sola y feliz pincelada, un contorno siempre preciso, firme y sin embargo perfectamente libre.

Schiller

, Sobre poesía ingenua

y poesía sentimental

Quizá sea el momento de intentar responder las preguntas planteadas acerca de lo estético. Como se ha podido apreciar, nos venimos debatiendo entre una concepción del arte —o de lo estético— como adorno, elemento decorativo, bello, agradable de ver, limitada a los vivos, y una concepción del arte trascendente, lo estético como comunicación entre el pasado, el presente y el futuro. Los críticos de esta última suelen apelar a lo oscuro de la trascendencia, que, en efecto, se argumenta demasiadas veces con principios falsos o insuficientes. Y, desde la trascendencia, se suele responder que la primera es una concepción artesanal del arte. Para indagar en este problema partiremos de tres tesis:

1. El arte es la expresión simbólica dirigida a las generaciones futuras. Quiere decir esto que el arte es la forma de comunicarnos entre generaciones que no coinciden en el tiempo. Los símbolos que

sustentan el arte evolucionan, se expanden. Esa evolución crea confusión y permite el fraude. Sobre todo, hay fraude cuando el arte se convierte en mercancía, es decir, en dinero.

2. Los objetos artísticos se diferencian de las ideas y de las cosas porque poseen lo que Schiller llamó forma interior. Las ideas tienen una forma externa variable y un contenido ideológico también variable. Las cosas tienen forma externa y materia interior. La materia las individualiza. La forma interior convierte las obras estéticas en símbolos, núcleos compactos de la experiencia de la humanidad.

3. La forma interior o forma estética no se percibe directamente por los sentidos. Recorre la obra. Y requiere por eso una investigación, un estudio.

Lo estético aparece, en una primera instancia, en los géneros orales cotidianos (la vida): el humor, lo patético, lo dramático, lo didáctico, lo hermético, lo heroico. Esas experiencias vitales pueden quedarse en un nivel intrascendente —es decir, dirigidas a los vivos— y dan lugar a estilizaciones: espectáculos, ritos. O pueden integrarse en series o géneros que llamamos artes: la creación verbal, musical o material (plástica). Las estilizaciones tienen una vida efímera, instantánea. La estetización aspira a una vida secular, más allá de la generación que la ve nacer.

Lo que consideramos arte habitualmente es más limitado que lo artístico general, porque suele reducirse a lo que tiene valor de mercado. Entre lo natural (que puede ser bello pero no estético) y la creatividad verbal hay un límite: lo estético es una dimensión de la actividad humana, como la cognición o la moral, algo que ya se sabe desde hace siglos. Lo estético es simbólico, esto es, va cargado de sentido. Kant lo subraya al decir que lo estético tiene una dimensión social. Sin embargo, la insistencia en lo bello crea la confusión de la continuidad entre lo bello natural y lo bello artístico.

Vayamos ahora con la forma interior. La crítica moderna suele ser ciega ante la forma interior. Sin embargo, esta categoría tiene su

prehistoria y su historia. Esta es su prehistoria en el mundo occidental.

La forma interior fue teorizada, en una primera versión, por Pitágoras. Son los números-música. «El universo tiene alma», un alma matemático-musical. Esta idea proviene del animismo del paleolítico. La naturaleza está animada y se comporta de manera cruel con los humanos. Estos dialogan con la naturaleza y ríen para sobrellevar su crueldad. Buscan complacer a los espíritus naturales, para que les ahorren las catástrofes (diluvios, rayos, tormentas, ciclones, seísmos...). En una época posterior todo tiene alma. El alma es la forma —interior— de la vida, sobre todo, de los humanos. Con la etapa histórica occidental solo los humanos tienen alma divina. El alma animal se considera solo vida, naturaleza. Pero las obras de arte tienen vida, tienen alma. Sirven para entablar un diálogo entre generaciones. Se interpreta el alma como divina, en eterno retorno a la divinidad. La versión laica es la forma abstracta. La existencia de la forma estética-alma de las obras de arte conlleva la creencia en la perduración de las obras.

Según Jesús Mosterín, Ekfantos de Siracusa fue el pensador antiguo que más claramente vio las grandes posibilidades que ofrecía una combinación del atomismo democríteo con la visión formalista y matemática de los pitagóricos. «Desgraciadamente esta vía, que habría podido ser tan fecunda, no fue continuada [...] tanto Platón como Aristóteles prefirieron seguir otros derroteros» (Mosterín, 2013, 219). Sin embargo Platón recogió parte del pensamiento pitagórico. Funde el pensamiento de Sócrates con el de Arquitas, un pitagórico. Da relieve en su obra a la religión y a las matemáticas. Eudoxo, otro pitagórico, propone que las formas están en y determinan las cosas sensibles. Sin embargo, ve el bien supremo en el placer.

La teorización moderna de la forma estética se debe a Friedrich Schiller y a Friedrich Schlegel. Esa teorización va vinculada al pensamiento sobre el humor y sobre la novela. Schiller publica en 1792 su ensayo «Sobre la gracia y la dignidad». En él explica que la forma estética no puede ser una forma sensible —es decir, externa y, por eso, accesible a los sentidos— sino interna, accesible solo a una actividad intelectual. Tras esa idea se encuentra un principio:

que el arte es un medio para la reflexión, no un mero entretenimiento o un objeto decorativo —aunque también pueda ser cualquiera de las dos cosas—. Y esta idea va vinculada al gran proyecto de estética literaria que Schiller expone en «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental» (1795-1796). Schiller entiende que hay un doble nivel en la poesía —hoy diríamos en la literatura—: el ingenuo y el sentimental —esto es, el tradicional y el moderno—. El pensar ingenuo nos ofrece la posibilidad de la burla alegre que es el alma de lo cómico. Esa burla alegre es el contenido de la risa del niño. Pero nos advierte Schiller que «para el hombre dotado de moralidad y sensibilidad [esto es, la humanidad histórica moderna] el niño pasa a ser por eso un objeto sagrado» y la burla de lo simple se vuelve admiración de la simplicidad.

Nos sentimos obligados a respetar el objeto que antes nos había hecho sonreír y, echando una ojeada en nosotros mismos, a lamentar que no nos parezcamos a él. Así surge el fenómeno, tan particular, de un sentimiento en que confluyen la burla alegre, el respeto y la melancolía (1985, 71).

La burla alegre es un sentimiento primario, ingenuo. El respeto es un sentimiento espiritual (sentimental, en el dialecto schilleriano). La melancolía expresa nuestro lamento de haber perdido la ingenuidad. Este triple movimiento es el corazón de la tragicomedia.

En otras palabras, en la literatura encontramos dos registros de la risa: el ingenuo de la prehistoria (que hemos llamado risa del niño) y el complejo de la historia, que Schiller desdobra en tres direcciones: la sátira patética, la sátira festiva y el idilio. El registro ingenuo de la risa tiene su lugar natural en los géneros teatrales populares (el mimo, la farsa, el sainete...), en la poesía burlesca más o menos popular, en el cuento popular y tradicional, y, parcialmente, en la comedia. Las formas de la tragicomedia (las otras tres) pueden vivir en cualquier fórmula genérica: la poesía, los géneros teatrales cultos, en la novela y otros géneros narrativos y en las diversas formas de la sátira. Hoy es imprescindible una revisión

de las ideas de Schiller a la luz de dos siglos de estudios modernos y de una lectura atenta de grandes autores como Cervantes y Dostoievski.

Más allá de los conceptos que maneja Schiller, lo esencial de su propuesta es que concibe la forma interior como serie histórica. Este paso significa el nacimiento de la estética literaria —y de la estética en general—. La tarea posterior consiste en trabajar las categorías estéticas en las que se apoya Schiller para comprender la diversidad y su evolución, la gran evolución de la imaginación literaria.

Conviene añadir que categorías estéticas no son cualquiera de las que se aplican a las obras literarias o artísticas. Por categorías estéticas hay que entender las que son comunes a todas las artes. Las específicas de cada arte son categorías compositivas. Las aproximaciones retóricas no conciben esta distinción y sobrevaloran las categorías propias de su arte, con lo que se abocan al formalismo. En la estética de la novela categorías compositivas son la epistolaridad o el diálogo. Novelas epistolares y novelas dialogadas pueden fundarse en distintas estéticas, porque la carta o el diálogo no son categorías estéticas. Sin embargo, determinadas categorías compositivas pueden ser afines a ciertas estéticas. Por ejemplo, el relato en primera persona suele ser humorístico, pero también puede ser confesional.

Desde un punto de vista evolutivo, las categorías estéticas tienen un origen común, que se ha ido fragmentando con la evolución cultural. Ese origen es el grotesco-magia, esto es, la estética del Paleolítico. Se puede reducir a la fórmula «crueldad + alegría + didactismo», la fórmula de la supervivencia. Crueldad con las otras especies y con la propia. Alegría entre los vivos. Didactismo para los niños. Decenas de miles de años crearon un instrumento esencial para la supervivencia producto de la imaginación. Es el capital de imágenes que ha resultado y resulta vital para la supervivencia de los sapiens. En las eras productivas —desde la agricultura a la especulación monetaria— esa estética se fragmenta: el hermetismo (por la dimensión cruel), el humorismo (por la alegría), el didactismo (por la necesidad de mejorar) son las grandes líneas históricas, el nivel primario de la complejidad estética. En cada régimen posterior aparecen nuevos desarrollos específicos. En la era

agrícola, el idilio familiar, la estética de la tierra natal y del crecimiento familiar. Después, el heroísmo patético, caballeresco y aventurero, que alimenta la balada (el romancero). El didactismo abre una doble vía: la popular y la sabia. En la Modernidad, el ensimismamiento o egotismo. Y aparecen con ellos figuras representativas. El hombre de bien, con la agricultura. El hombre superfluo o inútil, el varón de la era moderna, y su correspondiente femenino, el andrógino, la mujer activa, entre otros. Todos estos desarrollos estéticos permanecen y establecen unas relaciones de competencia que hacen extraordinariamente complejo el panorama estético, cada vez más complejo cuanto más se ha profundizado la evolución cultural. Esa complejidad es la causa última de la pervivencia de la teoría de la belleza y de la resistencia a la genealogía estética literaria o artística. Y, por tanto, de la confusión existente todavía sobre esta cuestión ⁸ .

Estética y paraestética

La cuestión ahora es por qué surge la estética como disciplina con la Modernidad y cuál es la estética de la Modernidad, si es que existe tal cosa. Críticos del arte hubo desde la Antigüedad. Pero la reflexión sobre las artes —la poética, especialmente— se movió en el territorio de la retórica. La retórica nace como una disciplina para la oratoria en Grecia. Ya en la Antigüedad se transforma en una disciplina para la escritura, al decaer las instituciones forenses. En la cultura europea premoderna se convierte en un sucedáneo de la estética, la poética. Su arraigo es tan fuerte que pervivirá en la era moderna a pesar de que nace un competidor: la estética, literaria y general.

Hasta el año 1800, por poner una cifra exacta, los críticos del arte y de la literatura pensaban las obras de arte como cosas. Veían en el arte objetos que tienen materia y forma. En lenguaje filosófico se llamó a eso hilemorfismo, del griego hylé, materia, y morfé, forma. Claro que los críticos de la poesía no terminaron de ponerse de acuerdo en qué era la materia —para unos las palabras, para otros el tema, la res— y qué la forma —con la misma vacilación entre las palabras y el tema—. Pero en lo que todas las corrientes de pensamiento estuvieron de acuerdo es en que una obra de arte era una cosa, porque solo reconocían un tipo de objetos, las cosas, es decir, todo ente que tiene materia y forma —había otros entes, espirituales o inmateriales, pero habitaban en un mundo celeste e intemporal—. Esta argumentación premoderna veía el elemento clave en la forma. La explicación la había dado Aristóteles y parecía incuestionable: la estatua de bronce de un dios tiene un material que es el bronce y una forma que es lo que hace que parezca un dios. Luego la forma es elemento decisivo del arte.

Pero, a partir de 1800, la cultura occidental fue descubriendo otro tipo de objetos: las ideas. Las ideas son inmateriales pero terrenales. Tienen forma —muy elástica— y tienen contenido, un contenido inmaterial, que es el elemento principal. La Modernidad

—entendida como la etapa cultural que comienza en torno a esa fecha— ha descubierto una nueva esfera de la existencia: la ideología. De hecho, la palabra ideología aparece a finales del siglo xviii. Occidente ha descubierto que existen dos tipos de objetos reales, mundanos. Y que ambos tipos de objetos se pueden distinguir claramente por su estructura. Las ideas carecen de materia. Esta constatación tiene una consecuencia inmediata para las artes. La obra de arte no es una simple cosa. Carece de utilidad, pero tiene sentido. Y tampoco es solo una idea, porque tiene materialidad. Doscientos años de crítica del arte y de la literatura —la era moderna— han conocido una dura confrontación entre aquellos que han valorado la materialidad del arte, su color, su estilo —curiosamente denominados formalistas— y aquellos que han valorado su contenido ideológico —los materialistas, denominación no menos curiosa—.

El formalismo evita dar un sentido a los colores en pintura, a los estilos en literatura. Se conforma con describir y anotar. No ve más allá del gusto. El materialismo —los marxistas, los sociólogos, el culturalismo actual— solo ve ideología en las obras. Los primeros tratan de justificar las obras por su perfección «formal». Los segundos las justifican y encumbran por su aportación a la agenda ideológica de nuestro tiempo. Los primeros son rehenes del pensamiento premoderno. Los segundos se han adaptado al pensamiento actual. Ven el arte como ideología, es decir, como un medio para la crítica política, social y cultural. Pero ambas vías, la formalista y la culturalista, se mantienen en la esfera de la retórica.

Siempre cabe una tercera vía. Y no es un invento reciente. Aparece al mismo tiempo que el pensamiento moderno, desde finales del siglo xviii, pero ha permanecido subordinada por la forma hegemónica de ese pensamiento, la ideología. Esta vía considera que las obras de arte no son ni cosas ni ideas. Pertenecen a un tercer orden. Y la clave de ese tercer orden es lo que Friedrich Schiller llamó la forma estética, esto es, la forma interior. La forma interior no es accesible a los sentidos. Requiere un estudio, una investigación para acercarse a ella. Y solo puede apreciarse como un momento en una evolución histórica. Dos mil años antes que Schiller, Platón había apuntado en esa dirección. En el *Gorgias* distingue entre prácticas bellas y prácticas comunes: la retórica, la

cosmética, la culinaria. Hoy podemos ampliar esa corta lista. La fiesta de los toros, espectáculos musicales o escénicos, el diseño, la decoración, las performances ... serían también prácticas para las que es necesario un espíritu sagaz y que son formas de adulación. Distinguiríamos hoy entre cosas, ideas, obras de arte y lo que podemos denominar juegos: espectáculos, actividades que tienen una dimensión lúdica. Son juegos para adultos y, como todos los juegos, tienen una existencia efímera. No son ni ideas ni cosas. Pertenecen a la esfera de lo lúdico. Por su cercanía a las artes podríamos llamar a este dominio paraestética. La paraestética sería la esfera de actividades destinadas a complacer a los contemporáneos. Persiguen gustar —Platón dice «adular»—. Se agotan en su momento. El arte, en cambio, cumple otra función casi opuesta. Es una forma de diálogo entre generaciones pasadas y futuras. Ese diálogo es una de las pocas formas posibles de expresión de la unidad de la cultura, quizá la más eficaz ⁹ .

La paraestética es la esfera de las manifestaciones próximas al arte y la literatura que no se orientan hacia la reflexión. Son actividades que se orientan a la satisfacción sensorial, al gusto. Son muchas: moda, culinaria, juegos-espectáculo, diseño... En la actualidad el cuerpo humano se ha convertido en un objeto paraestético: modas, tatuajes, procesos de embellecimiento, etc. Unas pertenecen al campo del espectáculo. Otras se ofrecen como alternativa al consumo. Algunas son ritos religiosos o profanos.

Un aspecto de la paraestética es que suele confundirse con la estética. Los objetos estéticos tienen una forma interior, algo que no sucede en las manifestaciones y productos paraestéticos. Pero hay un sector en el que se confunden estética y paraestética: el arte y la literatura populares. Las artes populares suelen ser formas de espectáculo y, a la vez que proporcionan una reflexión colectiva, se ofrecen como manifestaciones para el consumo, entretenimiento, embellecimiento, etc. La consecuencia de esto es que, ante la incapacidad para comprender el sentido de la estética como disciplina, los objetos estéticos son comprendidos como productos paraestéticos y al revés. Y la estética es considerada como un discurso que no puede ser una disciplina científica o académica.

La Modernidad ha ampliado el dominio paraestético y su recurso a

la estilización. Las actuaciones rituales y espectáculos son fenómenos paraestéticos y se convierten en fenómenos de masas, al decaer la frontera entre la sociedad cortesana y las clases populares. Las masas experimentan una inagotable necesidad de rasgos de identidad y recurren a actuaciones —espectáculos rituales— y elementos paraestéticos —como los tatuajes y la joyería como formas de embellecimiento corporal—. La influencia de la paraestética permite ampliar el dominio de la retórica, que invade la filosofía y la teoría de las artes.

Civilización y estilización

El proceso civilizatorio, a la vez que describe una doble tendencia a la igualdad y a la libertad que lleva a la era moderna, pone en marcha una gran complejidad cultural. La complejidad cultural produce confusión y suscita saberes fragmentarios que pretenden iluminar en la confusión. Es también un proceso que emana normas, precisamente por la necesidad de orientarse en la confusión. Esas normas conllevan la sustitución de las costumbres por leyes, es decir, por dictados de general cumplimiento. Pero hay otras normas que no se conciben como leyes sino como tendencias y que permiten la cohesión social. Son modas, estilizaciones que conforman agrupamientos sociales —la corte, en la etapa premoderna, y los diversos sectores sociales, en la Modernidad—. Quedan en el dominio de las costumbres. El proceso civilizatorio cohesionaba en varias formas o niveles:

1. La religión y la tradición.
2. La moda, el espectáculo, la ideología.
3. La estética, las artes.

El primer nivel se dirige a los vivos y a los muertos. Obliga a los vivos apelando a los muertos. Es la tradición y tiene en las creencias religiosas —celestes— su núcleo fundamental. El segundo apela solo a los vivos. Es el fundamento de la cohesión social en el presente. El tercero —la estética— se dirige a los vivos pero, sobre todo, al futuro. Apela a la unidad de la travesía del espíritu de la Humanidad. Son tres formas o entornos de la necesidad de dar cohesión a los colectivos humanos, de superar el límite que supone la existencia en generaciones, de la dispersión de Babel y de la fragmentación de la Humanidad. Es la manera de ordenar la

diversidad y la desigualdad. Norbert Elias propuso una bonita imagen de la Humanidad. Esa imagen es la de un colectivo que sube por una infinita escalera de caracol en el interior de una torre. La torre carece de luz y ese colectivo asciende ayudándose de antorchas. Pero lo ya ascendido y lo que falta por ascender permanecen a oscuras. Pues bien, las formas de cohesión iluminan, más o menos poderosamente, el pasado —la tradición—, el presente y el futuro.

Desde Kant viene diciéndose que arte y religión tienen una raíz común. Hegel destacó esa relación. Su argumento para presentar la religión como compañera del arte es la búsqueda de la conciencia absoluta. Hegel entiende la conciencia absoluta como universal. La conciencia en tanto entendimiento «deviene en conciencia de lo suprasensible o del interior del ser allí objetivo». «La unidad de la autoconciencia singular y de su esencia inmutable, unidad a la que ella se traslada, permanece por tanto un más allá de ella misma» (Fenomenología del espíritu, 395). A la conciencia y autoconciencia pertenecen las figuras determinadas del espíritu: la religión y el arte.

1. La religión natural.
2. La religión del arte.
3. La religión revelada.

Hegel comprende esa dualidad kantiana como una trinidad: la religión natural, la religión del arte y la religión revelada. Esa trinidad tiene un fundamento común: el espíritu absoluto. Por espíritu absoluto o conciencia absoluta cabe entender el espíritu de la Humanidad en su dimensión evolutiva, pero concebido de forma abstracta y estática, orientado hacia el primer nivel de estilización. Esta idea del arte como religión tiene un fundamento histórico. Ese fundamento es el pasado absoluto de los géneros elevados: de la epopeya, de la leyenda, de la hagiografía... En ese pasado absoluto las figuras y los acontecimientos se contemplan como sagrados.

Como explica Bajtín, todo es sagrado en esa esfera del pasado axiológico, separado de la actualidad por una frontera esencial: la distancia épica o distancia mítica. Todo es perfecto en ese mundo mítico o épico porque nada está contaminado de la actualidad. Y la palabra de ese mundo está fundida con esas figuras y acontecimientos. Es la palabra de la oración. No admite matices ni crítica. No admite otros puntos de vista. Es la palabra sagrada, unívoca, universal. En el mundo de la novela y de las artes modernas no existe esa palabra ni ese tiempo absoluto. El arte y la literatura modernos están enraizados en la actualidad, aun cuando su escenario sea el pasado histórico. El tiempo histórico siempre tiene lazos con el presente. Y se proyecta hacia el futuro, pues se concibe como experiencia que debe tenerse en cuenta. Toda la literatura histórica está impregnada del presente, de la actualidad. Cabe preguntarse qué vínculo con la religión cabe aquí, si los personajes y los acontecimientos de la literatura moderna no poseen esa dimensión mítica, no admiten su veneración. En apariencia la raíz común entre arte y religión se diluye en el mundo moderno y en los géneros que lo preparan (la novela, el ensayo...). La Modernidad impone al concepto de la raíz común el más amplio y abierto de la necesidad de estilización-cohesión, porque ha descubierto la travesía de la Humanidad, de animales a dioses. Por eso la literatura moderna es la literatura de la experiencia. Y en el dominio de las creencias se impone la libertad religiosa. No es posible una religión imperativa, fundada en el peso de las generaciones precedentes. No puede imponer un pasado de los profetas superior en grado al presente. Se torna una opción más entre otras. Es la perspectiva liberal. Se puede practicar una religión u otra, o ninguna. Frye apuntó esto como la pérdida de la trascendencia (concern) que requiere una sociedad abierta: una mitología abierta.

En la sociedad abierta se produce un fenómeno que escapa al dominio de la raíz común, el binomio arte-religión, y es la estilización. Aunque no solo el arte se estiliza. También la religión. Cuando la religión católica adopta modas y rituales que se sitúan en un marco hagiográfico, esto es, desvinculado del mundo actual, está funcionando como los estilos y modas respecto del arte. Una de las señas de identidad de las iglesias reformistas consiste precisamente en tratar de prescindir de ese estilismo hagiográfico, por entenderlo

falso, carente de sentido y contrario al mundo actual.

La moda es el segundo nivel de estilización. Es una consecuencia de la pretensión de belleza. Es un producto de la sociedad cortesana. La corte tiene sus modas, porque tiene sus modelos —la familia real—. El mundo popular carece de modas. Se viste con lo que puede. En la medida en que la sociedad cortesana se abre, las modas van llegando a las clases populares —y estas tratan de acercarse a los hábitos de la sociedad cortesana—. La moda es un instrumento para establecer jerarquía, elevación y separación sexual. En las clases populares no existe la moda hasta la era moderna. Solo entonces las clases populares acceden a «privilegios» de la sociedad cortesana, a través de las clases urbanas (los funcionarios de la corte, sus proveedores, etc.). La moda cortesana impone elevación, incluso física (los tacones), la elegancia (belleza más jerarquía), el glamour (el modelo de elegancia en la sociedad de la igualdad).

La Modernidad reacciona frente a la moda cortesana creando un antídoto igualitario: la moda popular (los vaqueros, las zapatillas, las camisetas, la moda unisex...). Esto es una consecuencia de la obsolescencia del concepto de belleza para la sociedad moderna. La belleza es un concepto dogmático. La Modernidad no tolera los conceptos dogmáticos y tiende a sustituir la belleza por comodidad, un nuevo concepto de lo agradable a los sentidos del individuo.

La traslación del concepto de belleza a la estética solo conlleva el fracaso del concepto. Hay belleza en el arte premoderno en la medida en que pervive el arte cortesano. No hay belleza en el arte popular premoderno. Según Bonet, no existe lo feo artístico. Pero existe el arte desagradable, por falso, por degradación del arte. En épocas premodernas vemos arte menor en la sociedad cortesana, sobre todo un arte ornamental de carácter religioso, además de artesanía. En la Modernidad, además de arte menor, vemos un abuso de lo desagradable (banalización del arte, el recurso al asco y la abyección, mediante exposiciones de cadáveres plastificados o recubriendo monumentos, por ejemplo).

La insuficiencia del concepto de belleza es la causa de que en la Modernidad se acepte el subjetivismo (la experiencia estética). Es bello lo que a uno le parece bello (lo que incluye en el juicio

estético la aparición de costumbres, manías, etc.). Esto es una adaptación al individualismo. No hay canon, luego es el gusto individual el árbitro del problema. Pero esta idea tiene su antítesis: los gustos individuales suelen coincidir (sobre todo si los depuramos de costumbres y manías individuales). Y dan lugar a fenómenos de moda. Además, ocurre en la Modernidad que todo se estiliza: todo debe ser atractivo. El gran objeto de la estilización es el mercado y sus mercancías. El mercado obliga a estilizar todo producto, incluida la naturaleza, que también se vende como mercancía (el turismo). Estilización significa embellecimiento. Y el embellecimiento es la expresión del gusto individual masificado.

La reflexión, el diálogo-encuentro entre generaciones, se postula como la alternativa a la belleza. Los historiadores de la filosofía suelen mencionar la fábula de Pandora en Trabajos y días, de Hesíodo, como el momento fundacional. Zeus castiga a los humanos, que se han rebelado contra los dioses a instancias de Prometeo, enviándoles un regalo que acepta Epimeteo, el hermano necio de Prometeo. Ese regalo es Pandora, la imagen de la belleza, una figura femenina dotada de todos los atributos, pero con un alma perversa. A partir de ese momento las apariencias no se corresponderán con la verdad. Y la verdad exigirá una investigación que solo puede llevar a cabo la filosofía. La atracción por los sentidos se revela falsa. Es necesario un estudio para llegar a la verdad, superando las apariencias. La teoría de la belleza como estética es el resultado del castigo del divino Zeus en el dominio de las disciplinas. Y el pensamiento retórico es su concreción.

La retórica se ofrece, a partir de ese momento fundacional, como marco de referencia para la evaluación y defensa de la belleza. La retórica no exige una investigación. Requiere dotes para la seducción y la adulación. Sus instrumentos son el elogio y la censura —es decir, se desempeña en el plano epidíctico; ignora la dimensión histórica—. La sociedad compleja, en la que se ha dado el salto a la cultura urbana y a la lucha por el poder, prefiere el culto a lo superficial. La filosofía solo complace a una pequeña minoría. Y, además, siempre llega tarde. Lo bello conlleva el culto a lo efímero, el desigual papel de los sexos (el bello sexo), la práctica de un discurso falso y convencional... Y, por último, la aparición del lujo, la subordinación de la utilidad en los objetos a su exclusividad.

La interpretación estética, en cambio, busca valores. Es la búsqueda de orientación en el mundo a través de la literatura y del arte, la memoria de la Humanidad, su imaginario. El arte es un médium para la reflexión. Así lo define Walter Benjamin. En esa búsqueda el lector coetáneo busca valores para el mundo de los vivos —sociales y artísticos—. El lector crítico busca además otro tipo de valores: los de la cohesión genérica, la cohesión entre generaciones, imprescindible para comprender la travesía del espíritu de la Humanidad y su imaginación.

Roland Barthes, un pensador retórico, el que más lejos llevó ese pensamiento formalista que fue el estructuralismo, reconoció en su artículo «La imaginación del signo», que:

quizá algún día sea posible reemprender la descripción de [las] conciencias semánticas [los resultados del formalismo de Propp, Lévi-Strauss o, incluso, Freud], tratar de vincularlas a una historia [...] Lo que aquí queríamos simplemente decir es que hay probablemente una verdadera imaginación del signo (290).

Con estas frases y otras acerca de la conciencia simbólica o imaginación profunda (simbólica) Barthes apunta un más allá de lo que él mismo llama «imaginación paradigmática» e «imaginación sintagmática», es decir, el formalismo. Y es que el principio de la belleza —o del equilibrio entre el sintagma y el paradigma— lleva a un discurso abstracto y vacuo que debe ser superado por un discurso histórico que es el discurso de la historia de la imaginación.

El principio ideológico

La ideología aparece con el populismo, es decir, con la ampliación del universo cortesano a los sectores populares. Es la expresión del deseo de igualdad, pero limita la libertad al crear una religión laica y dual: derecha e izquierda, reaccionarios y renovadores, conservadores y liberales. La ideología sirve para explicar un mundo en el que solo importan los vivos y sus intereses. Como principio en la interpretación artística niega la estética, que se concibe como la expresión del gusto de las clases dominantes.

En la investigación de la literatura y de las artes dos posiciones extremas niegan la dimensión estética: el viejo historicismo y el culturalismo. El historicismo más conservador no acepta otro concepto que la retórica. Fundado en el empirismo es reacio a cualquier planteamiento teórico y solo acepta la retórica en cuanto discurso legitimado por su presencia histórica. El culturalismo se funda en un materialismo mecanicista —la versión más limitada del materialismo—. No acepta otros impulsos que no sean los intereses materiales. Esto lleva al culturalismo a una comprensión de la génesis artística limitada al mundo de los vivos y sus relaciones con el poder. No comprende este culturalismo superficial que los símbolos expresan relaciones de poder e intereses particulares a un nivel superior al individual. Nicolás Ramiro Rico los llamó «el pan simbólico». No solo de pan vive el género humano. Los símbolos son tan imprescindibles para la supervivencia como la alimentación básica.

Ambas posiciones —el historicismo y el culturalismo— comparten la misma actitud: el escepticismo. El escepticismo lleva a los historiadores a renegar de la teoría. A los culturalistas el escepticismo les ciega para todo lo que no sea el mecanicismo. Conciben la ideología como la expresión del mecanicismo de los intereses materiales. Confunden el escepticismo con el pensamiento crítico.

El escepticismo es, junto al eclecticismo, la corriente hegemónica del pensamiento áulico de las sociedades imperiales. Y tiene versiones tanto para el conservadurismo como para el progresismo. Expresa la impotencia de la investigación para acometer los retos fundamentales de su tiempo. Volveremos sobre este asunto en el epígrafe «La Modernidad tardía».

■

⁸ Gadamer intenta conjugar con el principio de belleza los conceptos de juego, símbolo y fiesta, en un intento de resolver desde una perspectiva antropológica el gran pantano en el que se ha convertido la estética como disciplina. Al ignorar la forma interior —por su fijación a la belleza— su esfuerzo se queda en una más de las versiones de la retórica de lo bello (La actualidad de lo bello).

⁹ Según Platón la retórica, la culinaria, la cosmética y la sofística son un sucedáneo del saber y de la moral (Gorgias, 462-465). Son todas adulación (kolakeía). Quizá sería mejor decir que son géneros retóricos, ornamentales. Según Platón, no son belleza. Pero sería más exacto decir que sí se orientan a la belleza, una belleza sensorial. Lo que no son es estética, si entendemos por tal la reflexión inteligente que alumbró la unidad de la cultura. A esa serie —que llamaremos paraestética — habría que añadir ciertos ritos festivos, los espectáculos deportivos y, quizás, los espectáculos artísticos (musicales —tanto los de música de consumo popular como los de alta cultura—, pero también otros que se incluyen en los grandes museos como instalaciones o exposiciones). Se trata de actividades que buscan complacer y que se conciben como acciones para el consumo. El objeto que crean desaparece en el circuito de consumo. Es intrascendente. Su función es decorativa, ornamental. Es el objeto retórico o paraestético. Su valoración se agota en el elogio o en la censura, porque no trasciende el horizonte del presente, la epidíctica. En cambio, en las artes su objeto es trascendente porque va más allá de los límites de su tiempo y de su entorno. En la misma línea que Platón se sitúa Luciano de Samósata en «Doble acusación», un diálogo en el que se enfrenta a

la Retórica por su carácter casquivano y al Diálogo, por su rechazo de la risa.

Capítulo III

Estética de la Modernidad

La tesis kantiana de que la Modernidad representa la mayoría de edad de la Humanidad debería ir acompañada de unas conclusiones que la completaran. Esa mayoría de edad supone que la Humanidad se hace cargo del gobierno del mundo. Y para ello debe comprenderlo y asimilarlo. La ciencia, la filosofía y las artes modernas deben asumir ese reto y, de hecho, lo han asumido con desigual clarividencia. Nietzsche fue uno de los pensadores que vieron que la filosofía y la literatura compartían ese reto. El destino del pensamiento moderno y de las artes —en especial, de la literatura— es comprender el mundo, asimilar sus contradicciones, iluminar la conciencia humana. El reto es nada menos que la supervivencia de la Humanidad. Como ocurre con los individuos que alcanzan la mayoría de edad, la Humanidad sapiens tiene el destino en sus manos.

La Modernidad divide las artes en dos sectores, que aspiran, sin embargo, a fundirse. Esos dos sectores son, aparentemente, el académico y el popular. Sería mejor decir dos niveles: el que pretende aproximarse a ese reto moderno y el que se conforma con entretener. En literatura el sector popular —el del entretenimiento para el ocio— está formado por las obras —sobre todo novelas y ensayos— que aspiran al favor del público y que apenas superan el entorno de la paraestética. El sector que busca ser relevante está presente en todos los géneros —novela, poesía, cuento, ensayo, teatro—. No tiene por qué renunciar al gran público. Y no siempre consigue alcanzar el gran arte. En no pocos casos se orienta hacia la novedad, algo que tiene poco que ver con la relevancia estética. Es más fácil orientarse a la novedad que a la trascendencia.

La razón de la división de esos dos sectores viene dada por la ampliación de la base social de las artes y la correspondiente mercantilización. La irrupción de un público mucho más amplio que el de los siglos anteriores crea un mercado nuevo —la industria editorial— que se rige por criterios mercantiles. Y, al mismo tiempo, queda una minoría ilustrada que se rige por otros criterios,

sobre todo, por el criterio de la ejemplaridad. Suele aspirar a liderar la creación literaria y artística, aunque no siempre con un criterio fundado. Sectores masivos de público ven en la literatura solo una opción para el ocio —y, en las artes plásticas y musicales, un negocio—. La industria precisa complacer a ese sector. El circuito ilustrado puede ser muy débil en ciertos entornos idiomáticos para compensar el desequilibrio que provoca el mercado literario (best sellers, géneros seriales). Y, a su vez, la industria editorial se debilita y concentra, porque en el campo del entretenimiento compite en desventaja con géneros espectaculares (audiovisuales, musicales, deportivos...). Veremos, en primera instancia, las querellas del circuito ilustrado.

Pero antes conviene apuntar otra bifurcación de la estética moderna. Si la anterior puede ser contemplada como externa, al ser debida a circunstancias exógenas, la nueva es una bifurcación interna. Es lo que en el debate sobre el grotesco Kayser y Bajtín entendieron como grotesco romántico frente a grotesco realista —Kayser lo llamó satírico—. Esta dualidad parece responder a dos niveles distintos de comprensión de la Modernidad: el infantil y el adulto. El grotesco romántico se construye sobre un imaginario infantil conflictivo —traumatizado—. Y su perfil es absolutamente hermético. El grotesco realista, en cambio, responde a una perspectiva más consolidada y equilibrada entre las tres grandes dimensiones de la estética moderna: el humorismo, el hermetismo y el ensimismamiento o egotismo.

El debate sobre la Modernidad estética

La primera referencia que debemos observar para comprender la deriva de los debates estéticos modernos es su contraste respecto a los debates estéticos del Humanismo. El Humanismo fue un periodo floreciente para las polémicas culturales. Aunque el polemismo humanista fue un polemismo sin diálogo, a causa de su orientación dogmática, su afán por consolidar un saber transcendental hizo que los humanistas vieran en el polemismo un instrumento de acercamiento a la verdad ¹⁰. Un aspecto destaca sobre los demás si contrastamos Humanismo y Modernidad: el Humanismo no conoció una estética filosófica. Las poéticas y estéticas del Humanismo fueron desarrollos de críticos, de poetas o de artistas. Y, aunque se fundaron en obras de Platón y Aristóteles, no se aproximaron a la poética o a la estética con la pretensión de constituir un sistema categorial desarrollado. Por eso Platón y Aristóteles comparten escenario con figuras como Horacio, Marco Tulio Cicerón o Longino. No son tomados como sistemas filosóficos, sino como autores de opiniones o puntos de vista que se pueden contrastar con otros autores. La estética no fue en el Humanismo una tarea filosófica ¹¹.

En cambio, la primera característica de la estética moderna es que se viene desarrollando a un doble nivel: el del desarrollo de sistemas filosóficos y el de la necesidad que emana de las historias de la literatura o del arte. Son dos tendencias marcadas por el peso del pensamiento retórico del Humanismo. En el primer caso se trata de comprender cómo es posible el fenómeno artístico como fenómeno especial en el plano de lo existente. Para el primer proyecto moderno fue preciso plantear una filosofía de la belleza, de la misma forma que se da una filosofía del conocimiento o de la moral. En el segundo caso se trata de encontrar un sentido a las obras literarias y artísticas y a su evolución histórica y, a partir de ese momento, establecer unos criterios que legitimen o contradigan las valoraciones hegemónicas que se dan en el universo de la cultura. Ocurre que ambas líneas, la filosófica y la filológica, apenas

han encontrado puntos de encuentro, más allá de una mera utilización pro domo de aportes puntuales y ocasionales. Y, cuando a finales del siglo xx y principios del xxi, parece darse un encuentro entre cierta crítica filosófica y la crítica literaria y artística, resulta que se da para negar la posibilidad de una estética (Danto, Badiou ...). Un tercer proyecto —el de Schiller y su círculo de Jena— ha quedado aparcado por la hegemonía de los proyectos filosófico y filológico.

Un segundo aspecto que debemos considerar es el de las diferencias de orientación del entorno en que se mueven el pensamiento humanista y el pensamiento moderno. El pensamiento humanista tiende al dogmatismo: se trata de encontrar la autoridad que permita fundar una visión del mundo o una disciplina. El pensamiento moderno, en cambio, se ha basado en el individualismo: no hay una autoridad única que permita explicar a partir de ella todo lo demás. Cualquier punto de vista es posible y la diversidad en la literatura y en el arte debe contemplarse como un valor irrenunciable. Esta actitud hace casi inútiles las polémicas, como no sea como meras exposiciones de la debilidad del adversario. Por eso, la presencia de polémicas en el pensamiento estético moderno es rara. Cuando hablamos de debates estéticos o literarios utilizamos este concepto en un sentido muy laxo. Las polémicas son algo extraordinario.

Pero el individualismo no es la única clave del pensamiento moderno en lo que se refiere a su faceta creativa. El descubrimiento del mundo tradicional —eso que suele denominarse el folclore, con su simbolismo y sus diferentes manifestaciones— ha marcado tanto la dimensión teórica del pensamiento moderno como las dinámicas de la creación. Nada en el arte moderno y en la reflexión que ha suscitado permanece ajeno a la presencia creciente del espíritu simbólico primitivo. El enorme interés que despertó en el siglo xix lo popular, el alma del pueblo, llevó a un descubrimiento del mundo de la baja cultura, despreciada hasta entonces como una rémora para la emancipación del espíritu (recuérdese el sentido despectivo de la expresión consejas de vieja, con la que se aludía al cuento popular antes de la Modernidad). El siglo xx continuó el interés por lo popular, aunque no ha visto en este material el espíritu de la nación, sino la estratificación de la cultura (en otras

palabras, que la cultura no es patrimonio exclusivo de las clases altas, y que existe una circulación permanente entre la alta y la baja cultura). Además, el siglo xx ha descubierto en el folclore la dimensión étnica. La influencia del arte africano en la formación de las vanguardias de principios del siglo xx ha sido un acontecimiento decisivo, y no ha dejado de pesar en las décadas posteriores.

Un tercer factor que diferencia el pensamiento estético moderno de su antecedente humanista es el peso del mercado. El individuo tiende a formar masas. La era moderna es la era del individuo, pero también la era de las masas. Las artes del Humanismo tuvieron su mercado, pero una parte importante de esas artes se libró de las limitaciones del mercado (la poesía, por ejemplo). En cambio, el teatro y la pintura sufrieron las imposiciones de las leyes de oferta y demanda. Theodor W. Adorno vio en este aspecto la clave de la estética moderna, al interpretar que el mercado venía a sustituir el papel mediador que los géneros y modelos estéticos (esto es, el dogmatismo) desempeñaban en las culturas premodernas, necesitadas de cánones y carentes de libertad. Quizá la visión de Adorno no sea muy certera, pero no cabe duda de que el alcance y la trascendencia de la mercantilización han conocido niveles impensables en épocas anteriores a 1800. Hoy la mercantilización domina todas las manifestaciones artísticas. No solo se da el fenómeno de los superventas en la literatura, en el cine o en la música, sino que el mero espectador se ha convertido en moneda de cambio, y vemos cómo son despedidos directores de grandes museos porque han perdido unas decenas de miles de visitantes en un año determinado. O editores, porque no han vendido un número suficiente de ejemplares.

Apología y censura

Revisaremos estos tres aspectos del pensamiento estético moderno. Pero, antes de abordar esa revisión, conviene que reparemos en la principal consecuencia de estos factores: la escasez de debates en los diversos ámbitos de la estética moderna. La polémica moderna no alcanza el nivel del debate. Suele quedarse en el más común de las controversias periodísticas. En vez de querellas, como las que se dieron en el Humanismo, encontramos apologías: apología del realismo, apología del simbolismo, apología de las vanguardias, apología del arte del compromiso, apología de la abstracción, etc. No hay debate. Incluso la teoría puede llegar a ser simple apología. La crítica se convierte en propagandismo. Y, por tanto, se degrada.

La apología es lo contrario de la crítica. La crítica busca la verdad profunda de las cosas. Es, pues, un proceso de investigación, en el que las apariencias dejan paso, tras notorios esfuerzos, a aspectos de la verdad esencial de los fenómenos. La apología rehúye la investigación. No se interesa por encontrar manifestaciones de verdad, sino que se orienta únicamente a ocupar un lugar a la sombra del objeto o sujeto glosado. Es un discurso defensivo —eso significa apología en griego—. La apología es, por ese carácter intrínsecamente defensivo, un tipo de discurso que domina en las culturas decadentes y conservadoras. Estas culturas se aferran a sus valores en crisis (ya sea por agotamiento, por descomposición o, simplemente, por su falsedad). Y, al aferrarse, han de cerrar los ojos a las manifestaciones de verdad y se agotan en el embellecimiento de sus principios y valores, de los que parece depender su supervivencia.

La apología nace de la debilidad. Por eso la crítica moderna es más débil a medida que se aleja del siglo xix, una época de individualismo fuerte —esto es, teñido todavía de dogmatismo—, en la que todavía es posible encontrar un polemismo vivo. El agente crítico es consciente de su debilidad y trata de encubirla. Adopta una posición sumisa frente a su objeto y se muestra complaciente

con él. Esa complacencia puede llegar a una identificación con el objeto, con sus valores, con sus temas. La identificación permite una reivindicación del propio agente crítico, que así trasforma, en apariencia, su debilidad en recurso enriquecedor. Eso sí, esa transformación arruina la crítica. Sustituye el crecimiento de conciencia por la propaganda.

Las tácticas apologéticas son varias. Esta forma de discurso no siempre recurre a la elevación directa. Algunas de esas tácticas han alcanzado un alto grado de sofisticación. La elevación directa queda un tanto ingenua; puede, incluso, parecer burda. También la censura admite sofisticación. Pero la forma más radical de censura es el silencio. No quiere decir esto que una crítica legítima no pueda valorar o denigrar una obra. Puede reconocerse el mérito sin necesidad de la loa lisonjera, propia de espíritus menores, que buscan un provecho parasitario de su acción.

La apología ha alcanzado también a la teoría estética. El reputado crítico y teórico norteamericano Arthur Danto escribió a propósito de Brillo, la caja de detergente de Andy Warhol: «lo que establece la diferencia entre una caja Brillo y una obra de arte que consiste en una caja Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la hace entrar en el mundo del arte y le impide quedar reducida a no ser más que el objeto real que es» (Fumaroli, 167).

La cultura de la Modernidad ha evitado los debates a causa de su individualismo. Para el pensamiento individualista las verdades tienen una dimensión individual, y la única instancia superior al individuo es el mercado. La verdad queda reducida a una creencia de una mayoría en un momento dado. Puede variar a la semana siguiente, como varían las corrientes de opinión. De ahí que el individualismo sea poco proclive a entablar debates. En todo caso, contrasta opiniones y, si puede, evita ese contraste. Prefiere la apología. Bien puede decirse que el discurso individualista es, en esencia, apologético. Y en los momentos de crisis la cultura moderna se presenta resueltamente apologética.

Ocurre además que la cultura moderna es la cultura del presente. Y el discurso del presente se agota en apología y censura, en retórica. Así ocurre con el discurso político moderno, que pierde o degrada su orientación hacia el futuro (la orientación del discurso político,

que tiene por objeto un mañana mejor) y su orientación hacia el pasado (una orientación moral). De ahí que la política moderna sea, en esencia, apologética, y que la ética moderna esté profundamente devaluada. Pero, a pesar de estas grandes tendencias, pueden señalarse algunos proyectos de debate modernos.

El debate fundacional

El gran debate estético moderno es el debate fundacional, el debate sobre la Modernidad estética. Ese debate se resuelve en una querella entre antiguos y modernos: los antiguos defienden los criterios dogmáticos que había formulado la crítica humanística (la ley teatral de las tres unidades, la concepción normativa de los géneros, la resistencia a la innovación, la teoría fundada en autoridades...) y los modernos tratan de definir en qué consiste un arte nuevo. Ese arte será caracterizado como romántico, sentimental o realista (por Schlegel, Schiller o Schelling, respectivamente). Pero, en cualquier caso, lo nuevo significa un renacer del impulso estético para encontrar nuevas metas y nuevas formas. Este debate fundacional es una réplica más del debate entre antiguos y modernos, que había tenido otras manifestaciones anteriores (en la Grecia antigua, con Aristófanes; en la Italia del siglo xvi, con el debate en torno al romanzo; o en la reforma de los teatros nacionales, con Lope, Christopher Marlowe y Shakespeare, o Corneille, Jean Racine y Molière). No es, pues, ese debate fundacional un fenómeno exclusivamente moderno. Y de ahí que no haya tenido apenas continuidad más allá del umbral de la Modernidad. Curiosamente han recibido más atención las obras de Schlegel y Schelling que el Schiller de Poesía ingenua y poesía sentimental, un proyecto de gran alcance que ha pasado más que discretamente por el escenario de la cultura moderna.

Puede señalarse como forma de continuidad de este debate fundacional de la Modernidad el episodio de la irrupción del concepto de modernismo, tal como se entiende dicho concepto en el mundo anglosajón. El contenido del movimiento que se ha llamado modernismo es más bien difuso. Suele entenderse por tal «una ruptura revolucionaria con las posiciones ortodoxas tradicionales, la celebración del presente y una indagación experimental de las posibilidades que abre el futuro», y su vertiente negativa sugiere incoherencia y heterodoxia oportunista (Vicki Mahaffey en *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*). Con todo,

hoy existe un amplio consenso (en especial, en el ámbito anglosajón, pero también en otros entornos) acerca de que el siglo xx se caracterizaría como una etapa modernista, frente al siglo xix, que sería el siglo del realismo. Una definición en estos términos resulta imprecisa. Este concepto abarca desde las vanguardias al nuevo simbolismo propuesto por Joyce y Eliot. La fortaleza de la oposición realismo-modernismo es de carácter negativo. Sirve para explicar que el siglo xx no es ya realista. Pero, si bien se piensa, los reparos que se suelen hacer al realismo del siglo xx (reparos sólidos, sin duda) son también reparos formulables al realismo del siglo xix, el siglo de los románticos y de los simbolistas, entre otros. Sin embargo, la aparición del presente y del pasado inmediato como material estético (en la literatura, en la pintura...) ha ejercido una influencia poderosa en la crítica estética, como no podía ser de otra forma. Se trata de un fenómeno de enorme impacto estético, aunque sus raíces se remontan mucho tiempo atrás (Cervantes, y en la Antigüedad, Petronio, entre otros).

Realismo, vanguardismo, modernismo han sido conceptos provisionales. Son momentos de consenso que complacen a los especialistas en un tiempo determinado y siempre limitado. Llamen la atención sobre algún aspecto estético que se sobredimensiona, al tiempo que se ignoran otros aspectos quizá más relevantes. El realismo subrayó el papel de la actualidad. El vanguardismo pretendió una ruptura con el pasado. El modernismo comete el mismo error del vanguardismo e ignora su continuidad con el romanticismo y el simbolismo.

El más reciente debate en torno al posmodernismo ha venido a repetir los planteamientos que se hicieron en las primeras décadas del siglo xx sobre el modernismo. Pocas novedades ha traído este debate que no trajera ya el debate sobre el modernismo. En general, puede decirse que la principal diferencia entre modernismo y posmodernismo estriba en el peso que otorgan los teóricos de la posmodernidad al escepticismo, que es visto como el estadio superior de la conciencia. La presencia del escepticismo, tanto en la ciencia como en las artes, ha ido creciendo en paralelo al despliegue del proyecto moderno. Poco a poco el proyecto moderno se va desprendiendo del peso del dogmatismo, que, en efecto, es una forma de pensar y de crear premoderna. Pero las limitaciones del escepticismo no son menores que las del dogmatismo. Si el peligro

del dogmatismo es la falsedad y el autoritarismo, el peligro del escepticismo es la pérdida de confianza en los conceptos y el aislamiento individualista. Ningún avance sustancial es posible en estas condiciones.

Las controversias

También ha habido debates menores, que podemos llamar periodísticos o, mejor aún, controversias. Son menores por su calado teórico, pero no por su repercusión mediática. Suscitan enorme interés. Aunque han podido tener reflejo en el ámbito académico, su cauce principal han sido los medios de comunicación y sus protagonistas han sido autores y artistas, más que profesores. Entre esos debates destacan la cuestión de la muerte de la novela, el fenómeno de los best sellers o la literatura de masas y la cuestión de lo puro y la mezcla. Y, sobre todos ellos, la controversia sobre el «arte contemporáneo». Un carácter distinto tiene el problema de la muerte del arte.

A mediados del siglo xx sorprendió la aparición del nouveau roman, un movimiento que propugnaba un tipo de novela alejado de la novela convencional. Hay que entender por novela convencional la que presenta un argumento bien concebido y orquestado y un o unos personajes con vida propia, perfectamente delimitada en ese argumento. Este esquema, superficial y convencional, que supuestamente correspondería a la novela decimonónica, en concreto a la de Balzac, pareció entrar en crisis con la irrupción de una forma de novela en la que el argumento se diluía y los personajes quedaban apenas bosquejados, alentada por pretensiones innovadoras. Cada vez que una novela de corte más tradicional en apariencia tiene éxito se pone en cuestión el discurso sobre la muerte de la novela. El descrédito de este debate es tal que hoy es difícil ver que alguien pueda tomarlo en serio.

Más actualidad tiene el debate sobre la literatura de masas, los best sellers. Ocurre que, en una época en que la lectura ha entrado en crisis y las editoriales se tambalean y han entrado en un proceso de concentración para sobrevivir, el auge de la literatura de masas parece un fenómeno contradictorio. El público huye de la literatura artística, la que pretende ser arte, y acude en masa a la literatura de mero entretenimiento, la que no pretende ser literaria. Suele

sucedir que el público que lee best sellers no lee otras cosas. Lo hace como una opción en su ocio, y la alternativa a esa opción no es otro nivel de lectura sino otras formas de ocio no literarias. En cualquier caso, lo que parece sorprender de este fenómeno es lo siguiente. En la era premoderna apareció una literatura de entretenimiento, la novela y sus géneros anexos. Esa literatura de entretenimiento premoderna es considerada hoy como literaria, esto es, digna de considerarse en el primer nivel del fenómeno literario. Pero en la era moderna y, especialmente en la actualidad, vemos que la literatura de entretenimiento, o la novela, se ha escindido en dos dominios: el artístico (minoritario) y el convencional (masivo). No solo ocurre con la literatura de entretenimiento, ocurre también con el arte. El arte vanguardista fue rechazado por el gran público, que se refugió y se refugia en un arte convencional (se ha dicho sin rigor que es el arte del siglo xix). Y hoy existe otro corte en la esfera del arte: el arte dirigido al mercado de coleccionistas y otras formas de arte más convencional. Vacas en formol, cadáveres plastificados, animales vivos, la goma de prender la coleta del artista con cabellos adheridos, pantalones vaqueros usados, bolas de papel estrujado, preservativos con trazas de líquido seminal... son algunas muestras de obras artísticas expuestas en las últimas décadas en galerías y museos, incluso ilustres museos. Todo aquello que puede resultar espectacular, sobre todo si resulta perturbador, repugnante o abyecto, es susceptible de ser considerado obra de arte. Y ese carácter artístico se refrenda si la exposición recibe una gran afluencia de espectadores y la atención de los medios de comunicación.

El tercer debate, mucho más difuso que los anteriores, es el que puede llamarse lo puro y la mezcla. Este debate aparece en las artes, en la música, especialmente, como fruto de la doble tendencia que se opera en nuestro mundo y en las artes a la recuperación de la identidad (lo familiar, la tierra natal) y la búsqueda de un diálogo cultural y de una hibridación que se alce por encima de las barreras identitarias (culturales, étnicas, sexuales, sociales).

Pero, como he apuntado, estos debates son pálidos reflejos del escándalo que produce el «arte contemporáneo». Esta historia tiene sus precedentes ya en el siglo xix, pero sus precursores fueron Roy Lichtenstein y James Rosenquist, trasladando al lienzo los dibujos

animados de artistas semianónimos. Antes, incluso Jasper Johns había convertido en objetos de arte los dos grandes símbolos del poder norteamericano: el dólar y la bandera de las barras y estrellas. Después llegó la Factoría de Warhol con la sopa Campbell y la caja de detergente Brillo. En 2000 el Museo Guggenheim de Nueva York expuso una colección de ropa usada de Armani. Y el mismo museo, en el otoño de 2007, ofreció la exposición «Spiritual América» de Richard Prince, con fotografías a gran tamaño del vaquero de Marlboro que tantas veces habíamos visto en televisión y vallas publicitarias. Cito estos casos, no por ser los más escandalosos (los cadáveres plastificados los vio más gente y causaron más escándalo), sino porque han sido los que han conllevado más controversia con asomos de teoría. Warhol y Prince han sido objeto de litigios por utilizar imágenes que tenían autor. Warhol se libró del litigio con la sopa Campbell porque el diseñador de la lata había muerto hacía décadas. Pero se vio envuelto en un pleito con el diseñador de la caja Brillo, el artista James Harvey, que se ganaba la vida como diseñador gráfico industrial. Warhol le ofreció en compensación de su plagio una de las cajas Brillo de madera, procedentes de su Factoría. El cáncer acabó con la vida de Harvey antes de que el litigio tuviera un final. Algo parecido sucedió con Prince. Las fotos del vaquero de Marlboro habían sido realizadas en 1990 por el fotógrafo Jim Krantz. El trabajo de Prince había consistido en ampliarlas, aunque vendía reproducciones firmadas a nueve dólares en la tienda del Guggenheim. En el juicio Prince negó que las fotos tuvieran autor. Los derechos pertenecían a la casa Marlboro, que había pagado los trabajos del fotógrafo artesano. Y Prince se había limitado a tomar una imagen del espíritu americano profundo para hacer arte, al igual que había hecho unas décadas antes J. Johns, cuyas obras figuraban en el MoMa ¹² .

Pero un caso notable es el de Jeff Koons. Este artista estadounidense ha alcanzado fama mundial por motivos artísticos y extraartísticos. Nacido en 1955 trabajó como broker en Wall Street antes de formar su propia factoría artística, que ha alcanzado un centenar de trabajadores. De Koons se ha dicho que representa el arte del poshumanismo, pues, según este artista, el arte es el motor de búsqueda de una ciencia y de una religión de la «huida de lo humano» (Fumaroli, 178). Su éxito y las enormes fortunas que

mueven sus obras y sus exposiciones se justifican porque representa en ella los sueños y las ilusiones de la clase media. Suele decirse que representa un culto a lo efímero y banal, elevado con cinismo al nivel de lo monumental. Claro que también se dice de él que es el principal artista kitsch.

No me resisto a terminar esta serie sin mencionar al artista británico Damien Hirst, autor de obras que han conseguido repetidas veces la atención de los medios de todo el mundo. Baste recordar su Cráneo de platino incrustado de diamantes, que salió a subasta por un precio de salida de cien millones de dólares. Antes había alcanzado fama mundial con Imposibilidad física de la muerte en algunos seres vivos (1991), una composición en la que se presenta a un escualo disecado abriendo sus feroces fauces dentro de una vitrina repleta de formol azul. El escualo se está pudriendo y el formol emite gases tóxicos.

De estos artistas bien puede decirse que han cumplido la máxima primera de la filosofía de Warhol: «Hacer dinero es arte, y el trabajo es arte, y un buen negocio es el mejor arte»¹³.

El polemismo teórico-estético

El debate sobre la identidad y las características de la estética de la Modernidad ha conocido varios momentos. Tras un momento inicial de extraordinaria productividad ideológica —el debate filosófico alemán en torno a 1800— se impuso en el siglo xix un estado de conciencia según el cual el realismo sería la gran estética moderna. Ese estado de conciencia ha perdurado durante el siglo xx, aunque cada vez más debilitado y cuestionado. La teoría del Modernismo vino a cuestionar la hegemonía del realismo en favor de la idea de un corte radical entre el siglo xix y el xx. El siglo xix habría sido realista. El siglo xx, modernista. Otra posición ha apostado por la diversidad de estéticas modernas sin tomarse la molestia de argumentar por qué. Bastaría con contemplar la pluralidad. Esta posición renuncia a un tratamiento teórico de la cuestión para refugiarse en un empirismo conformista. Las dos posiciones anteriores son de naturaleza retórica. Emanan de la crítica periodística y atienden solo a los aspectos innovadores que atraen la atención de la crítica militante. A continuación voy a tratar de exponer una teoría basada en la gran evolución de la imaginación literaria, que es también la evolución de la imaginación artística. Esta teoría concibe la estética moderna como el resultado de la fusión de las estéticas premodernas para alcanzar un capital estético a la altura del gran reto moderno: la supervivencia de la humanidad sapiens. Para ello se precisa reunir todas las fuerzas posibles y, en el dominio artístico-literario, eso supone recuperar las estéticas primordiales (el grotesco, el idilio) y las estéticas premodernas (patetismo, didactismo, humorismo) para conseguir un capital superior, útil a la tarea de unificación de la humanidad. Ese capital estético consta de tres dimensiones: hermetismo, humorismo y ensimismamiento. Hermetismo y humorismo son los dos polos del grotesco primitivo. El ensimismamiento o egotismo es la consecuencia de la hegemonía del individualismo, que provoca un vuelco en el pensamiento y, consecuentemente, en la esfera estética. Su papel consiste en estetizar la experiencia personal.

Sin embargo, la Modernidad acoge los géneros premodernos, ya obsoletos, y los adapta mínimamente a las nuevas condiciones que imponen el individualismo y los retos de la humanidad. Estos géneros suelen tener una fuerte demanda de las masas populares. Y provocan un choque con los géneros propios de la era moderna. Se trata de géneros como la aventura, el sentimentalismo rosa, el suspense, el fabulismo maravilloso, el misterio... que se dirigen a un público juvenil tanto en la novela como en el cine o la televisión y que se refugian en la órbita del entretenimiento popular. La línea que separa este mundo del entretenimiento popular y el mundo de lo que quiere ser trascendente es muy difusa. La crítica cinematográfica suele llamar «cine de género» a los productos del entretenimiento popular, porque se basan en géneros de leyes bien definidas. En cambio, las obras que aspiran a la relevancia estética suelen presentar leyes de género problemáticas, producto de procesos de fusión o de la influencia del humorismo complejo.

Las dos vertientes, la del entretenimiento popular y la de la trascendencia estética, se aprecian en las tres grandes dimensiones de la estética moderna. El hermetismo conoce un hermetismo tópico —los fantasmas, los zombies, el terror, las catástrofes—. A veces recibe el nombre de tremendismo... Procede de la degradación del grotesco romántico, el grotesco retórico. Despojado de cualquier dimensión relevante ese hermetismo se degrada. Schiller lo vio ya así, en su ensayo «Sobre lo patético». El otro hermetismo contiene una dimensión relevante: es una visión dramática del destino de la humanidad. Conlleva una dimensión histórica. Pone el acento en la crueldad de la lucha por la existencia. Puede ofrecer una apariencia individual, un drama personal, basada en un complejo simbolismo moderno.

Algo similar sucede con el humorismo. El humorismo que se funda en lo obsceno es el humorismo vulgar. Tiene su origen en la degradación de la risa popular. Y no suele recibir apenas atención del mundo académico. Se le conoce como «sal gorda», humorismo casposo, etc. En el otro extremo encontramos un humorismo trascendente. Es la recuperación moderna del grotesco tradicional. Y da lugar a un simbolismo humorístico que está presente en las grandes obras, tanto literarias como plásticas o musicales. Representa lo mejor de la capacidad de la humanidad para

enfrentarse a los grandes retos.

El ensimismamiento es la expresión del impacto del individualismo sobre la creación artística. Admite formas variadas. Desde las más íntimas a otras más externas (el hobby). También su escala depende de la trascendencia. El ensimismamiento es el producto de la inseguridad del individuo, de su desamparo ante el mundo y sus retos. El autor-artista moderno mira hacia dentro, buscando seguridad, afirmándose ante el mundo. El autor premoderno mira al mundo. Se oculta o aparece como un mero observador de una parte del mundo. El autor moderno aparece, de forma más o menos explícita, en el eje del mundo. Stendhal llamó a esto egotismo.

¿Cómo es posible diferenciar las obras si todas participan de esos tres elementos? Aunque las tres dimensiones estén presentes en las obras que aspiran a cierta trascendencia estética suele tener más peso alguna de ellas. Además, suelen hacer un uso de los grandes símbolos modernos que permite diferenciarlas. La crítica moderna busca la diferencia individual en las obras, arrastrada por la hegemonía del individualismo. Pero lo que las une es mucho más de lo que las distancia. Al buscar la individualidad de una obra la crítica moderna suele comprender aspectos aislados de la obra. No puede comprender su entidad. Y, al tiempo que se busca la individualidad, suele caerse en la adulación, en la elevación de la obra —a veces en lo contrario, la denigración—. Individualización y elevación son las dos caras de la aproximación retórica a la obra de arte, tan cara a la era moderna. Una interpretación de la estética moderna debe ofrecer precisamente el marco común, sus límites y consecuencias.

Realismo y modernismo

Desde hace aproximadamente un siglo viene dándose, primero en Europa y después en Norteamérica, un debate sobre el realismo y la estética literaria dominante en el siglo xx. Quizá sería más claro si dijera que ese debate viene a negar que el realismo sea la estética dominante del siglo xx, incluso la estética moderna, como habían creído pensadores y críticos en el siglo xix y en la primera mitad del siglo xx. Hoy existe cierto consenso, un consenso que abarca desde la crítica anglosajona a la rusa, pasando por otros ámbitos europeos, en que el siglo xx es el siglo del modernismo, como el siglo xix lo fue del realismo. En lo que no hay tal consenso es en qué debemos entender por modernismo y por realismo. Conviene aclarar que el concepto de modernismo que se maneja en los estudios literarios norteamericanos y europeos no es el que manejamos los hispanos de ambas orillas del Atlántico (es decir, el de Rubén Darío y sus seguidores), sino mucho más amplio. Vicki Mahaffey, como ya vimos, define modernismo como un movimiento internacional que rompe las ortodoxias establecidas, celebra el presente y anima a la investigación experimental del futuro.

Pero volvamos al tema del consenso. En realidad, este es el mecanismo habitual de los estudios literarios y de otras disciplinas, el establecimiento de consensos superficiales (términos sin concepto, rutinas metodológicas, etc.) que ayudan a mantener la apariencia de un estado de cosas respetable e, incluso, inamovible. Pero no es el funcionamiento de los estudios literarios el tema que nos interesa ahora, sino el debate entre realismo y modernismo. Voy a intentar exponer un sucinto bosquejo de esta cuestión con la esperanza de arrojar alguna luz sobre este espinoso y polémico asunto. Intentaré mostrar que esta es una cuestión relevante que no se limita a un problema de mera terminología, sino que afecta a la forma de pensar la literatura moderna.

Como decía, el siglo xx observó con desconfianza la noción de realismo. José Ortega y Gasset fue uno de los primeros en afirmar la

inadecuación de la noción de realismo para el arte moderno. En 1912 veía el florecimiento de una estética nueva, más poética y trascendente que la realista. Después vinieron otros. Unos afirmando la disparidad entre el arte del siglo xix y el arte del siglo xx. Otros dudaron de la eficiencia y veracidad de la noción de realismo. Roman Jakobson afirmó que el realismo era el producto de un doble equívoco. Incluso quienes, como Erich Auerbach, hicieron del realismo una cuestión central de su pensamiento vieron la necesidad de deslindar el realismo del siglo xix del arte del siglo xx que dieron en llamar modernismo. En Rusia esta misma idea está presente en la obra de Eleazar Meletinski. Los más se han dedicado a dudar de la eficiencia de la caracterización realista aun sin cuestionarla abiertamente, añadiéndole otros contenidos que desdibujaban esa primera noción. Conceptos como realismo mágico o realismo figural ilustran esta actitud.

Ortega vio en el realismo su vis comica. «El germen del realismo se halla en un cierto impulso que lleva al hombre a imitar lo característico de sus semejantes o de los animales [...] El que imita, imita para burlarse. Aquí tenemos el origen que buscamos: el mimo». Y concluye: «El siglo xix —siglo burgués, democrático y positivista— se ha inclinado en exceso a ver la comedia sobre la tierra» (1998, 221). Esta asociación orteguiana entre realismo y comedia le lleva a dar un diagnóstico acerca de la novela que nos puede ser útil para comprender la dinámica del arte del siglo xx:

Si la novela contemporánea pone menos al descubierto su mecanismo cómico, débese a que los ideales por ella atacados apenas se distancian de la realidad con que se los combate. La tirantez es muy débil: el ideal cae desde poquísima altura. Por esta razón puede augurarse que la novela del siglo

xix

será ilegible muy pronto [escribe esto en 1912]: contiene la menor cantidad posible de dinamismo poético (233).

Y termina recordando que dos tontos, Bouvard y Pécuchet, enterraron la poesía —en honor a la verosimilitud y al determinismo— una noche en el Père Lachaise (235).

Esta idea, la de una confrontación estética entre los siglos xix y xx, ha hecho fortuna. Con mayor o menor clarividencia, han sido muchos los que han venido alimentándola. Un punto de vista original en el panorama de la crítica se lo debemos a Auerbach y fue expuesto en *Mimesis*. Auerbach dedicó su monumental obra a explicar que el gran logro de la cultura occidental consiste en identificar realidad con historia (White, 315). El gran proyecto estético de Auerbach desemboca en una conclusión no exenta de paradoja: la posibilidad de una realización conjunta del realismo y del modernismo. Esto significa que el modernismo no es una huida de la historia, sino la consumación del realismo, al trascender el realismo del siglo xix. El modernismo, según Auerbach, se guía por el mismo criterio del realismo; esto es, ver el presente como historia. Pero lo hace con una nueva fórmula: la fusión de la historia y la ficción.

El pensador ruso Eleazar Meletinski ofrece un punto de vista también sugerente aunque discutible apelando a «principios psicológicos y metafísicos universalmente humanos» (7). Para este teórico ruso el modernismo ha supuesto la ambición por superar los límites histórico-sociales y espacio-temporales gracias a la revelación de ese contenido universal. Ahí ve la clave del paso del realismo del siglo xix al modernismo actual. Para ese paso resulta esencial la recuperación del lenguaje arcaico del simbolismo mitológico y su «psicología de lo profundo, que pervive en los modelos eternos del comportamiento individual o social, así como las leyes fundamentales del cosmos» (Meletinski, 7).

La tendencia actual ha cristalizado estas propuestas y supone que el Modernismo es una actitud desarrollada por el siglo xx frente al siglo xix. Esta posición suele fijarse en aspectos tales como la presencia de la función mítica o epifanía, la incertidumbre epistemológica y la autorreflexión metalingüística y metaficcional, rasgos que algunos han transferido al posmodernismo (Ródenas, 71-82). La idea de la función mítica como frontera modernista proviene de la autoridad que emanan James Joyce y T. S. Eliot. En

efecto, ambos autores popularizaron el fenómeno de la epifanía, pero este fenómeno está también presente en la literatura del siglo xix y no solo en la vertiente fantástica de la producción de ese siglo. Los otros dos aspectos —epistemológico y metaficcional— aluden a la deriva del individualismo —esto es, de la forma que adopta el pensamiento moderno—, que ha pasado de la posición fuerte del siglo xix —el individualismo crítico, que se cree en posesión de la verdad— a posiciones débiles en el siglo xx —el individualismo relativista y el escéptico¹⁴.

En los estudios literarios anglosajones e hispánicos de la década de los noventa del siglo xx este debate ha dado un último giro, por el momento: algunos ven en el modernismo las huellas del escepticismo. Ese escepticismo constituiría una nueva posición del espíritu moderno frente al autoritarismo del siglo xix (lo que algunos pensadores llamaron individualismo crítico, diferenciándolo del relativismo y del escepticismo). Fredric Jameson ha ido un paso más allá al proponer el concepto de realismo providencial, una nueva categoría con la que se propone enriquecer y ampliar nuestra concepción del gran realismo y sus posibilidades. Esta aportación resulta interesante por abrir una nueva vía a partir de lo que Jameson llama novela providencial, que ilustra con *Middlemarch: A Study of Provincial Life* (George Eliot). Pero lo que ahora nos interesa es la actitud de Jameson. El teórico norteamericano no cuestiona los conceptos de realismo y modernismo. Simplemente los enriquece con una clasificación binaria. A partir de los conceptos de immanencia y trascendencia, define cuatro categorías: el gran realismo (la immanencia immanente), su desviación ética (la immanencia trascendente), su desviación política (la trascendencia trascendente) y lo providencial (trascendencia immanente), producto de la articulación de providencia y destino. A este contradictorio asunto del realismo providencial vamos a orientar nuestra pesquisa, intentando si fuera posible ir un poco más allá de este galimatías conceptual.

«Pro et contra»

Estos son, en muy gruesos y apresurados trazos, algunos de los momentos de la evolución del debate acerca del realismo y su alternativa. Como todos los debates orgánicos, este responde más a las tendencias profundas de cada momento histórico y a sus necesidades que a las demandas concretas suscitadas por las obras literarias y artísticas trascendentales. Estos estados de opinión son siempre inestables, superficiales y, en último término, falsos. Bastaría contrastarlos con grandes obras del siglo xix —como las de Samuel Taylor Coleridge, Charles Baudelaire o Dostoievski, incluso Honoré de Balzac y Benito Pérez Galdós— para ver qué insuficiente es la noción de realismo para dar cuenta de ellas. De hecho, pueden servir de modelos para lo que algunos entendemos por modernismo o, quizá con mayor precisión, por simbolismo. Trataré de explicar esto.

El concepto de realismo se acuñó en la crítica literaria y en la crítica del arte francesas de mediados del siglo xix. Suele mencionarse a este respecto un acontecimiento, la exposición del pintor Gustav Courbet en París en 1855, titulada: «Gustav Courbet, el realismo». El crítico de arte y amigo de Courbet, Jules Champfleury, se convertiría en el teórico oficial del realismo al publicar en 1857 un libro titulado precisamente *Le réalisme*. El concepto es, pues, periodístico y la crítica periodística lo había tomado de la filosofía. Allí realismo significaba lo contrario del viejo idealismo. Y coexistiría con otros términos como criticismo y materialismo sin tener un sentido demasiado preciso. Se trataba de afirmar un pensamiento del mundo y para el mundo, que no excediera los límites humanos y terrenales. Y algo parecido ha querido significar el término realismo en los estudios literarios: una literatura que se limita al mundo de los vivos, actual, orientada hacia la actualidad. Esa orientación hacia el presente (más bien sería hacia el pasado reciente) ha ofrecido un producto: el historicismo, que identificamos un tanto alegremente con la literatura del siglo xix. En efecto, en esa literatura, sobre todo en la

novela, podemos encontrar muestras del historicismo y del interés por la actualidad. Pero también se encuentran esas mismas muestras en la literatura de hoy. Incluso toda una corriente ha tomado fuerza en las últimas décadas: la autoficción. Nos ocuparemos de ella más adelante.

Pero lo que quiere decir esta pervivencia viene a ser dos cosas distintas. La primera consiste en dar cuenta del esfuerzo del autor por presentar la materia literaria como verosímil. Este es un ideal que proviene desde la Antigüedad y el Humanismo clásico. Consiguientemente con ese ideal y su realización en la literatura y el arte modernos, algunos pensadores han creído que el realismo suponía el fin del arte, un estadio último, pues no podía darse una meta más elevada que la de introducir la realidad en el arte y el arte en la realidad. La segunda faceta del realismo consiste en poner la imaginación en línea con la historia. De ahí la gran importancia que tienen ciertos ecos históricos en la literatura que llamamos realista. Esa aspiración a fundir historia e imaginación es la consecuencia de otra más profunda y quizás más interesante que consiste en fundir el pasado reciente con el presente ¹⁵. En otras palabras, puede decirse que uno de los objetivos de nuestro tiempo consiste en introducir el presente en la historia o, al contrario, historiar el presente, convertirnos en espectadores del presente, en una forma parecida a como la historia nos ha hecho espectadores del pasado. Sin duda estas actitudes han tenido y tienen un peso relevante en la imaginación creadora de nuestra época. Pero, quizás, sean insuficientes para explicarla.

Concepto de simbolismo

Pero el debate sobre el realismo no ha sido el único que ha atravesado la era moderna. Otro debate ha quedado oscurecido por el del realismo: el debate sobre el simbolismo. Y creo que ha llegado el momento de explicar qué entiendo por simbolismo. Para empezar he de decir que simbolismo ocupa para mí la misma posición que para un sector de críticos ocupa el término modernismo, el de la alternativa al concepto de realismo —no a la literatura que se considera realista—. Quiero, sin embargo, remarcar dos diferencias cruciales respecto a la posición mayoritaria. Para mí el simbolismo es la estética moderna. Domina el siglo xix y el xx. Y quizá siga ejerciendo su hegemonía en el xxi. Es la estética de fusión de las estéticas premodernas y de la hegemonía de la fórmula del grotesco: humorismo + hermetismo + didactismo. El realismo, en cuanto historicismo, es solo un aspecto que no es ni contradictorio con el simbolismo ni se puede situar al mismo nivel. Por eso, he mencionado a autores del siglo xix que representan la cima del simbolismo. Es solo la literatura que mira a la actualidad. Pero hay también una literatura que mira hacia el pasado remoto y otra que, simplemente, no se ata a tiempos concretos, porque aspira al futuro.

Pero me gustaría mostrar de inmediato que esta no es una ocurrencia más a propósito de este controvertido tema. Voy a intentar demostrar que algunos pensadores del siglo xix ya vieron de una forma muy nítida el perfil simbolista del arte de su tiempo. Al menos, creo poder mostrar que mi interpretación del simbolismo es una consecuencia de lo que en su día pensaron Víctor Hugo, Baudelaire o Dostoievski, por nombrar solo los casos más notorios y representativos —los tres tuvieron como referencia a Schiller.

Quizá el planteamiento más eficaz desde un punto de vista conceptual fuera el de Víctor Hugo. En su prólogo a *Cromwell* abordó de forma directa este asunto que nos ocupa. Y tras una magistral exposición de filosofía de la historia literaria concluye

acerca de la era moderna:

La musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia [que la épica o premoderna]. Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. Se preguntará si la razón estrecha y relativa del artista debe tener primacía sobre la razón infinita, absoluta del Creador; si el hombre debe corregir a Dios; si la mutilación de la Naturaleza aumentará su belleza; [...] si, en fin, ser incompleto es el mejor medio de ser armonioso. [...] La poesía dará un paso formidable [...]. Hará lo mismo que la naturaleza, mezclará sus creaciones, pero sin confundirlas, lo grotesco con lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu; ya que el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía. Todo concuerda (Hugo, 37-38)

Esta concepción del arte moderno no ha sido superada casi dos siglos después. En su idea de la gran evolución de la historia literaria Hugo identifica cada una de las tres grandes etapas con un género: la etapa primitiva con la lírica (y nos da el ejemplo del Génesis, con lo que observamos que su idea de lírica no es la convencional); la etapa antigua la ilustra con la épica, que habría que entender como relato heroico; y la etapa moderna con el drama. «El drama pinta la vida», nos dice (48). Y aún más:

el carácter del drama es lo real; lo real resulta de la combinación perfectamente natural de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y en la creación. Pues la poesía verdadera, la poesía completa se encuentra en la armonía de los contrarios (Hugo, 52).

No hay contradicción entre el realismo y la estética de la armonía de los contrarios. Pocas líneas antes, a propósito de la Naturaleza misma nos dice que bien podría ser interpretada una simple puesta de sol como «un sombrío drama en el que luchan el día y la noche, la vida y la muerte» (Hugo, 49). No hay contradicción alguna entre pintar la vida y concebirla como un drama. Se me dirá que esto es el romanticismo. Pero fue Baudelaire quien explicó que el romanticismo no es más que un adelanto del simbolismo en sus Poemitas en prosa.

Y ya que menciono a Baudelaire habrá que aprovechar la ocasión para señalar la burla que le mereció el concepto de realismo, burla adornada de cierta ira contra el principal valedor de este concepto, el crítico Champfleury. Dice de él, «comme il étudie minutieusement, il croit saisir une réalité extérieure. Dès lors, réalisme, —il veut imposer ce qu'il croit son procédé» (Baudelaire, 448). Ya antes había tachado el realismo de «injuria insoportable» y «palabra vaga y elástica». Para Baudelaire el concepto clave es la imaginación. «L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai» (397). Y añade: «l'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondences et les analogies» (350).

También Dostoievski vino en nuestra ayuda con la siguiente observación a propósito de la estética del himno a la alegría de Schiller en versión de Aliosha Karamázov: «aquí lucha el diablo contra Dios y el escenario de la batalla es el corazón del hombre» (LHK, 215). Esta estética es «capaz de contemplar todas las contradicciones posibles y contemplar de un golpe dos abismos, el que está encima de nosotros, el abismo de los altos ideales, y el que está debajo de nosotros, el abismo de la más baja y hedionda degradación» (LHK, 1011). Naturalmente, no todos los autores modernos son capaces de introducir todo esto en una novela, como hizo el autor de Los hermanos Karamázov. Incluso Galdós, que cultivó las mismas pautas simbólicas que el gran novelista ruso, nos legó un lema que bien podría ser el lema del simbolismo, aunque ha sido leído en clave realista: «Ars, natura, veritas».

Armonía de los contrarios

Pero estas observaciones no cristalizaron en una teoría superior, una teoría de la armonía de los contrarios. La crítica siguió las sendas abiertas por realistas y parnasianos. El simbolismo fue considerado en su momento y sigue siendo considerado por la historia literaria como una moda, una moda literaria y, a lo sumo, artística. En tanto que moda se la considera un fenómeno cultural vinculado a ciertos actos sociales (manifiestos, reuniones o publicaciones) y a determinadas influencias ideológicas (en especial, la difusión de las ideas de Emanuel Swedenborg, autor del libro *Del cielo y del infierno*, traducido al francés en 1872), que había conseguido infiltrarse en el terreno artístico a través de iluministas literarios como Gérard de Nerval, Novalis, William Blake y Ralph Waldo Emerson ¹⁶. Entre los actos sociales suele destacarse el banquete presidido por Stéphane Mallarmé en 1891, que sirvió para proclamar el triunfo del simbolismo sobre el parnasianismo.

Paralelamente los historiadores del arte suelen hablar de simbolismo como un estilo, también francés en su origen, propugnado por artistas como Paul Gauguin, la escuela de Pont-Aven y el grupo de los nabís. Este movimiento pictórico se opone al neoimpresionismo. Tanto el movimiento poético como el pictórico vienen a coincidir en el tiempo (aunque suele señalarse la prioridad de los escritores, pues se tiene por primer acontecimiento simbolista la publicación de *Las flores del mal* en 1857).

Esta concepción del simbolismo como moda creativa, ya sea literaria o pictórica, toma este fenómeno como un acontecimiento ligado a una actualidad, que puede limitarse al último tercio del siglo xix francés, pero que ha sido extendido por otros hasta los románticos (Percy Shelley, Novalis, William Wordsworth o Coleridge, en poesía; Blake y William Turner, en pintura) y al siglo xx en diversas manifestaciones. Aunque se han señalado rasgos comunes en ambos campos (el idealismo, sobre todo) no resulta

fácil extraer una síntesis común cuando se pone el acento en la convergencia entre música y poesía, de una parte, y de idea e imagen, de otra. Uno de los problemas de la caracterización de estos movimientos es que se suele llevar el debate al terreno del material que utilizan, que en campos diversos de la actividad estética es, forzosamente, distinto.

Otro de los problemas que suscita el simbolismo es, como ya queda apuntado, el de los límites de este movimiento. La crítica, desde Edmund Wilson, ha tendido a ampliar los límites cronológicos, sobre todo en dirección al siglo xx. La limitación cronológica inicial es el producto de una concepción periodística de un fenómeno estético. Esa concepción periodística está atenta a la actualidad. Ve un movimiento de reacción frente a un panorama hegemonizado por otra moda (el parnasianismo) y explica ese fenómeno en función de los datos externos visibles. Después los historiadores del arte y de la literatura se encargan de rellenar de contenido una percepción periodística. Tal punto de partida es necesariamente empobrecedor e insuficiente para comprender el fenómeno que intenta reflejar. Este método no puede dar cuenta ni de los orígenes ni de lo fundamental de este hecho y estará sometido a una vacilación permanente sobre sus límites ¹⁷ .

Una cuestión de método

Los fenómenos estéticos —entendiendo como tales los movimientos que inciden en varias artes al mismo tiempo— suelen ser comprendidos como fenómenos culturales, definidos por un marco ideológico y una situación histórica precisa. Un estudioso brasileño, Álvaro Cardoso Gomes, explica el simbolismo como una reacción al pensamiento positivista y al ideal de progreso, que caracterizan el siglo xix. Sin duda, estos factores influyeron en la expansión de este movimiento, pero, en general, los grandes fenómenos estéticos suelen tener raíces mucho más profundas en el pasado y su relación con el momento en que florecen no es más que la culminación de un largo proceso de gestación para cuyo alumbramiento se dan las condiciones precisas. Sin embargo, la concepción cultural-mecanicista de la literatura y las artes suele dar lugar a un relato de segmentos discontinuos más parecidos a una sucesión de modas que a una cadena de fenómenos históricos sólidamente enraizados o engarzados.

Una muestra de la insuficiencia de este modelo cultural-mecanicista nos la ofrece, en el caso del simbolismo, la influencia atribuida a las ideas de Swedenborg. Swedenborg fue un teólogo sueco del siglo xviii. Es verdad que sus obras se tradujeron al francés en el siglo xix, pero el modelo cultural no explica cómo pueden servir ideas viejas para iluminar una reacción contra el positivismo o contra el parnasianismo ¹⁸. Las posiciones que han tendido a primar el carácter idealista y antipositivista del simbolismo tienden a establecer una continuidad con el movimiento romántico. Los que priman la reacción parnasiana lo reducen a su dimensión poética. Y, en todos los casos, la reducción más importante es que se intenta explicar este fenómeno por una posición ideológica, que es como suelen explicarse los fenómenos culturales.

La propuesta que voy a exponer para explicar el fenómeno simbolista mantiene una orientación opuesta a este método mecanicista. Frente a la tendencia a la explicación del culturalismo

actual, este método se apoya en la verticalidad de las grandes tendencias sociales, sobre todo las estéticas. Continúa la principal enseñanza de Norbert Elias: la necesidad de estudiar los fenómenos humanos a una escala temporal muy grande. Esto permite llegar a la siguiente conclusión. El simbolismo moderno representa la fusión de un simbolismo hermético mágico, que tuvo un importante desarrollo en el Humanismo, con un simbolismo humorístico que funda las obras de François Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Sterne, Diderot y Goethe, entre otros. A esta fusión cabe sumar lo que llamaremos egotismo o ensimismamiento: la aportación del individualismo.

Esta tesis fue avanzada parcialmente, hace ya décadas, por Rafael Gutiérrez Girardot. Digo parcialmente porque el pensador colombiano vio solo la dimensión hermética, sin reparar en la humorística ni en el ensimismamiento. Gutiérrez Girardot llamó la atención sobre el «aspecto religioso» del Modernismo como fenómeno europeo y latinoamericano. Y destacó especialmente el fenómeno de la secularización, que es a la vez desacralización del lenguaje religioso y sacralización del mundo (50-51) ¹⁹ . En ese horizonte secularizador se forma la «lírica moderna».

El proceso de secularización se inicia con la Ilustración en el siglo
xviii

, continúa a comienzos del siglo

xix

con la Ideología de A. L. Destutt de Tracy y el utilitarismo de Jeremy Bentham y se extiende con el krausismo en España y el positivismo en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo

xix

(Gutiérrez Girardot, 48).

Según Gutiérrez Girardot, tras los pasos de F. Schlegel, Schelling, Hölderlin y Hegel, que plantean la necesidad de una nueva mitología para recuperar un supuesto paraíso perdido mediante una cultura secular, se produce «la apertura a un reino que daba sentido a la vida, o al menos lo prometía» que se legitima mediante una tradición que invoca «arcanas y arcaicas teorías»:

desde Orfeo y los misterios de Eleusis, Odín, el Corpus hermeticum de Bizancio, el neoplatonismo y el neopitagorismo místico, pasando por Merlín, el Graal, el Ars magna de Lulio y la alquimia en la Edad Media; por Marsilio Ficino, Cornelio Agripa, Paracelso y Nostradamus (el pertinaz best-seller) en el Renacimiento por Jacob Böhme, las diversas masonerías, el iluminado Swedenborg, Cagliostro el aventurero, el pío Franz von Baader, los carbonarios, J. G. Hamann, «el mago del Norte» en los tiempos modernos, hasta los codificadores variados de estos saberes, como Eliphas Lévi, Allan Kardec, Helena-Petrovna Blavatsky, el franco-gallego, ingrato estudiante de medicina Gérard-Anacleto-Vincent Encausse [...], llamado Papus, y Joséphin Péladan, que se dio por nombre de batalla el de San Mérodack (según el rey de Babel, Merodac-Baladán) (Gutiérrez Girardot, 78-79).

Este conjunto, que Gutiérrez Girardot denomina «corpus doctrinario», constituye el fundamento del simbolismo hermético. El simbolismo hermético ha alcanzado su mayor relieve en poesía. El simbolismo francés —Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé— es el gran referente, aunque tiene antecedentes (el romanticismo) y sucesores: W. B. Yeats, T. S. Eliot, Ezra Pound, W. H. Auden, en la literatura inglesa; Federico García Lorca, Pablo Neruda, César Vallejo, André Breton, Paul Valéry, Paul Celan, Eugenio Montale, en otros dominios. Pero también existe un hermetismo en prosa, que incluiría desde Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges y Juan José Arreola, entre otros muchos. Las raíces de este hermetismo moderno se remontan al hermetismo humanista de los neoplatónicos y otros. Ese hermetismo humanista tiene sus orígenes en la asimilación que del pensamiento mítico y de la magia tradicional hizo la Antigüedad (en el Corpus Hermeticum y en los

tratados de Johannes Estobeo y Asclepio).

Pero hay otro simbolismo cuya raíz es directamente tradicional y que proviene de la asimilación de géneros tradicionales (cuentos, leyendas, canciones, enigmas...) y, en general, de la cultura popular y folclórica. Ese simbolismo se ha expresado, en primer lugar, en la novela, aunque está presente en todos los demás géneros literarios y las otras artes. Ha desarrollado varias líneas: desde la aventura (Herman Melville y la novelística infantil) al humorismo (Dostoievski, Franz Kafka, Italo Calvino, Julio Cortázar), pasando por la llamada «novela de la tierra» o familiar (Cien años de soledad de Gabriel García Márquez y Pedro Páramo de Juan Rulfo) y la novela de aprendizaje.

Para comprender la vinculación de la faz hermética de la musa moderna con el humorismo moderno es imprescindible recuperar las ideas de Víctor Hugo y de Dostoievski, complementadas con reflexiones como las de Ortega. Esas ideas representan el camino para, tras depurar la perspectiva crítica de su servidumbre periodística, poder captar la profunda unidad de la estética moderna. Pero no será suficiente con una aproximación interna. Un fenómeno que afecta a toda una época, como es la Modernidad, tiene que tener sus correspondencias en otros fenómenos modernos. Con ellos debe formar un conjunto dotado de sentido dentro de la línea de la gran evolución social y cultural de Occidente. En concreto, en el ámbito de la cultura y de las humanidades un fenómeno parece atravesar este campo. Es el retorno de la cultura de la oralidad y de la imaginación tradicional, producto de la fusión entre la alta cultura y la cultura popular.

El retorno de la oralidad

Este planteamiento transversal puede parecer sorprendente, pero otros pensadores han llegado a esta o parecida conclusión, desde otros puntos de vista y persiguiendo objetivos muy distintos. El primero de estos pensadores fue Marshall McLuhan, uno de los grandes profetas de nuestro tiempo. McLuhan definió en primer lugar las leyes que gobiernan la cultura escrita, que él achacó a la invención de la imprenta (*La Galaxia Gutenberg: génesis del «homo typographicus»*). Y, en un segundo momento, teorizó el regreso de la oralidad, que atribuyó a las nuevas tecnologías, desde el telégrafo a la telefonía y radiofonía. La consecuencia social del regreso de la oralidad sería la retribalización de la sociedad moderna y, en verdad, vemos que el fenómeno de las nuevas tribus recorre Europa y América, desde los sectores más populares a los más cultos y poderosos.

Otra línea de pensamiento, que ha venido a recalar a la misma cuestión, viene dada por los estudios del folclore. Desde comienzos del siglo xix Europa descubrió la literatura oral, la cultura popular, la *Völkerpsychologie*. Desde los hermanos Grimm a Antti Aarne (el fundador del índice de tipos folclóricos) o Aleksandr Afanásiev, pasando por la obra de Wilhelm Wundt, Hermann Gunkel y Rudolf Bultmann (estos en los estudios bíblicos), hasta Stith Thompson y centenares de eruditos, la investigación del folclore ha sido un fenómeno central para la cultura de la Modernidad. Esta orientación ha dado lugar a una nueva disciplina, la antropología, cuyo papel es cada día más relevante en el sistema de las disciplinas humanísticas.

Otro aspecto de este fenómeno revolucionario es el del relieve que ha adquirido la cuestión de la oralidad frente a la escritura y que ha alcanzado a varias disciplinas, desde la filosofía con Eric Havelock, a los estudios literarios (Mijaíl Bajtín, Paul Zumthor), la psicología (A. R. Luria, Carl Jung), la sociología de N. Elias y, por supuesto, la antropología. Esta dimensión interdisciplinar conlleva un replanteamiento de la jerarquía de las disciplinas actuales. Si con la

irrupción de la Modernidad, hacia 1800, las disciplinas humanísticas se agruparon en torno a la Historia, hoy una reestructuración de las disciplinas está en marcha. Pero esta no es la cuestión que nos atañe aquí y, por eso, volveremos de inmediato a nuestro tema.

Los conceptos del modernismo convencionales a los que trato de confrontar esta propuesta ponen de manifiesto la limitación más frecuente de la teoría sobre la literatura y la cultura: la ausencia de una perspectiva de la gran evolución, esto es, de una filosofía de la historia de la imaginación. Esas actitudes parecen creer que la historia literaria o la historia cultural es un discurso que se puede construir por piezas. El siglo xx es una pieza, un dominio manejable que se puede autonomizar de otros dominios, como el siglo xix, que vienen a entorpecer su lectura. Esta actitud reductora y productora de segmentos manejables va acompañada del olvido de la reflexión en otras disciplinas humanísticas. Solo suele atender al horizonte de la historia literaria inmediata, en una suerte de formalismo. De hecho, como ha señalado Domingo Ródenas, los críticos que abanderan el Modernismo lo entienden como una ruptura entre el arte y la realidad, producto bien del desorden de la realidad (T. S. Eliot) o bien del desorden del arte (Georg Lukács, Ortega, Lionel Trilling, Daniel Bell) (Ródenas, 72). En mi opinión esa ruptura entre arte y realidad no existe porque no ha existido nunca la unión entre ambas. O, mejor dicho, el arte y la realidad han tenido sus nexos de unión y una cierta contención del primero respecto a la realidad, variable según las épocas y los géneros. La mejor fórmula para dar cuenta de la relación entre la dimensión estética y la dimensión fáctica, lo real, es la de autonomía relativa, un concepto de Norbert Elias. Nunca ha habido una ruptura ni tampoco una identificación. Ambas dimensiones caminan de la mano, pero siguen leyes y lógicas distintas y propias. Las falacias, como la del realismo, lejos de ayudar a comprender el problema lo dificultan.

El simbolismo y sus formas

Varios son los escenarios del debate acerca del simbolismo. De ellos nos interesa ahora un aspecto: la pregunta sobre si existe un simbolismo de la Modernidad. Cuando se habla de símbolos y se proponen repertorios, diccionarios o colecciones, es habitual entender que los símbolos son entidades que tienen un origen remoto y que han tenido una continuidad más o menos lineal. Por otra parte, suele hablarse, ante determinados fenómenos, de símbolos de la Modernidad sin pretender otra cosa que no sea reclamar el estatus de novedad o de actualidad del fenómeno en cuestión.

La pregunta que vamos a plantear es si, realmente, la Modernidad ha creado símbolos propios. Por qué y para qué los ha creado. Qué era lo que no podían expresar los símbolos premodernos. Y, si así fuera, qué ha hecho con los símbolos premodernos.

El concepto de Modernidad que he expuesto precisa, pues, de una forma de pensar que demanda nuevas categorías, nuevos contenidos y nuevos símbolos. Los miembros del círculo de Jena, Schlegel y Novalis, ya llegaron a esta conclusión. Para ellos, el nuevo mundo reclama una nueva religión. Y su idea de religión funde las creencias sobre la existencia y el arte. ¿Cuál sería el contenido de la nueva mitología?, es la pregunta que cabe plantearse. He dado una primera respuesta a esta cuestión. Esa respuesta es el simbolismo moderno. Con la Modernidad, el género humano —o, al menos, la cultura occidental— se ha marcado un reto: asumir la responsabilidad del gobierno del mundo y, en el futuro, del universo. Hasta la Modernidad esa competencia pertenecía a la divinidad. Ahora pertenece a la Humanidad. Y para responder a ese reto es preciso reunir un capital simbólico sin precedentes. Ese capital simbólico ha de surgir de una recolección de todo tipo de recursos humanos, en especial, los simbólicos. El primer paso es la recuperación del pasado, de la mano de dos nuevas disciplinas: la historia y la antropología. La actualidad ha sido reevaluada. Y el

futuro aparece como el espacio de la promisión, aunque también da miedo.

Se trata de dar respuestas a un mundo que se presenta como extraordinariamente complejo, comparado con el mundo premoderno. En la cultura del dogmatismo y del monoteísmo todo encuentra respuestas simples y asequibles. No sucede así en el nuevo mundo. Esa complejidad requiere símbolos complejos. Y estos símbolos son los rigurosamente modernos. Ortega parece dispuesto a socorrernos al describir las «verdaderas categorías estéticas» como «ciertos temas radicales, irreducibles entre sí» (1988, 182). Me permito la libertad de leer la palabra tema, tan socorrida y manoseada, como símbolo. También se han utilizado mitema y mitologema para referirse a este concepto. ¿Cuáles son esos símbolos o temas radicales? He rastreado la novela moderna para encontrarlos. Sin duda, una exploración en otros ámbitos puede aflorar otros símbolos. Pero creo que es difícil encontrar un ámbito más receptivo a la nueva mitología moderna que la novela. Así lo pensaron F. Schlegel y Novalis.

Esa exploración me ofrece el siguiente resultado provisional. La infancia, la aventura, el viaje, la educación, el infierno y la ciudad, lo demoníaco, el humorismo tragicómico, el hombre inútil, el andrógino —que concibo como la nueva mujer—... son los grandes símbolos modernos. Estos símbolos complejos actúan como puentes privilegiados entre la alta y la baja culturas, dominando la cultura de masas. Los describiré de la forma más sintética posible.

Símbolos modernos

La infancia es, para la Modernidad, un símbolo cultural. La Modernidad ha descubierto un nuevo mundo en la infancia. La cultura moderna ha dotado a la infancia de derechos. Incluso ha creado una organización supranacional para su vigilancia (Unicef). Para las demás culturas, la infancia es un estadio animal. Las consecuencias de esta innovación son visibles en el espectro de la cultura. Una de ellas es la aparición de una literatura —y una cultura— para niños. Otras consecuencias tienen una dimensión práctica: la creación de una medicina infantil, de una educación infantil y los programas sociales para la infancia. La literatura infantil, las series televisivas —dibujos animados—, el teatro infantil y los espectáculos... han ido cobrando mayor importancia en la era moderna. Algunas figuras se han convertido en mitos modernos: Alicia, Pinocho, Peter Pan... y el último en llegar: Harry Potter. La envergadura del fenómeno es tal que ciertas obras y programas alcanzan también al público adulto: Los Simpson, El Principito... El papel de la infancia en la cultura moderna es impresionante. Y quizás su envergadura no ha sido suficientemente comprendida, precisamente porque se ve como un ámbito natural y no como un símbolo.

La aventura es una categoría estética premoderna. La primera literatura de aventuras aparece en la Antigüedad: la novela griega. También conoce desarrollos medievales: la novela de caballerías y la novela bizantina. Sin embargo, la aventura decae en los siglos xvii y xviii, dando lugar a formas mixtas. En la era moderna la aventura renace, sufriendo una metamorfosis radical. Puede decirse que la aventura es la continuidad de la cultura infantil dirigida a un público adolescente. Como símbolo ha perdido la magia de la estética infantil, pero adquiere una trascendencia desconocida en los periodos premodernos. Esa trascendencia consiste, por un lado, en el reconocimiento de la juventud, como etapa adolescente. La juventud también tiene sus derechos en el mundo moderno. Y la aventura es su primera manifestación estética. Aunque también hay

una estética joven femenina, que se expresa en la literatura rosa y en el melodrama. La aventura y el sentimentalismo modernos adquieren una dimensión menos ingenua que en sus versiones premodernas. Esa trascendencia se consigue por la presencia de una dimensión doble: hermética y humorística. La aventura moderna es un aspecto del reconocimiento de la juventud y sus derechos —entre ellos, el de la rebaja de la mayoría de edad legal—.

El viaje es otro de los símbolos que adquiere una nueva relevancia con la Modernidad. Está presente en la aventura y en el relato infantil. Pero también en todas las demás esferas de la cultura moderna. La razón de su ubicuidad es su nueva significación: el movimiento de la conciencia. El viaje premoderno es un simple hilo narrativo en el que se insertan las aventuras o las peripecias, según la orientación fabulística o didáctica de la obra. La aventura antigua y medieval se suele presentar como un relato de viajes. También la novela pedagógica suele recurrir al viaje. Baste recordar el *Telémaco* de François Fénelon. Esta forma es el antecedente del viaje moderno. El viaje premoderno suele tener tres sentidos: la aventura, el castigo o la huida, es decir, fabulístico, didáctico o cómico. El viaje de Ulises es un castigo divino. El viaje de Gitón y Encolpio en el *Satiricón* es una huida. El viaje moderno es un símbolo del cambio, más o menos traumático, de conciencia. No es la representación de un proceso de crecimiento. Tampoco es una metamorfosis ni un castigo por una actuación culpable. Es la representación de un conflicto, de un choque, que obliga a dar un salto en la conciencia. La Modernidad ha desarrollado varias formas de literatura de viajes. La más evidente es el diario o relato viajero. Pero en muchas más ocasiones el viaje se incrusta como símbolo en un relato más complejo. También el viaje se ha convertido en un derecho en la era moderna. Las dictaduras niegan el derecho a viajar a sus ciudadanos. Y los estados libres lo restringen exigiendo formalidades (pasaportes y visados).

La educación es uno de los grandes mitos modernos. No es posible vivir en la Modernidad sin acceso a la educación. Y quizás sea verdad que la educación es el único camino para la corrección de la desigualdad. Sea como sea, la educación es un derecho porque se ha convertido en una necesidad vital. Los estados modernos han generalizado el acceso a la educación, al punto de penalizar a las

familias que no dan los pasos necesarios para la educación de sus hijos. La representación del proceso educativo se ha convertido en uno de los grandes retos estéticos modernos. Su manifestación más importante es la novela de educación —el *Meister* de Goethe—, llamada también *Bildungsroman*, novela pedagógica o novela de aprendizaje. Pero el símbolo educativo va más allá de la literatura. El cine también ha creado un género de la educación, visible en obras como *El último emperador* de Bernardo Bertolucci o en las películas de Costa Gavras —la educación política—. Las figuras herméticas del bien y del mal son elementos imprescindibles en el proceso educativo. La educación es la asimilación del mundo y para orientarse en el proceso de asimilación es indispensable ubicar las referencias del bien y del mal.

La visión infernal de la familia, de la tierra natal y del espacio que provee una identidad es otro aspecto esencial de la Modernidad. Las culturas agrarias ven el espacio familiar como un paraíso. Es la tierra que emana leche y miel, en expresión bíblica. Así es en la Antigüedad, y así sigue siendo en los siglos del Humanismo premoderno, que representan esa tierra natal como un espacio idílico, aunque ya en esta época premoderna la imagen idílico-bucólica empieza a desmoronarse. Aparecen elementos dramáticos como la *belle dame sans merci* (las *Dianas*, *Galateas*, que se niegan al amor). La Modernidad ha desarrollado esos elementos dramáticos, destructores, hasta crear imágenes apocalípticas. La interpretación de las versiones dramáticas del espacio familiar moderno suele apelar al conflicto entre progreso (normalmente industrial y financiero) y naturaleza. La era moderna es el tiempo de la destrucción de la naturaleza. La familia moderna no puede sustraerse a los efectos devastadores de la historia. Un género moderno de gran trascendencia es el biográfico-familiar, presente, sobre todo, en la novela, pero también en el teatro, en géneros poéticos y en el cine. Este género presenta crisis familiares derivadas de crisis históricas. Funde el ámbito idílico con la deriva histórica, es decir, una estética espacial —el espacio familiar— con una estética histórica —las crisis nacionales—. Esta fusión le permite un alto grado de trascendencia. También en este dominio la Modernidad ha creado derechos: por un lado, los de preservación de los espacios naturales y el ordenamiento del territorio. E, incluso, viene alimentando una cultura de respeto a los procesos naturales:

la ecología. Por otro, los derechos familiares y de la reunión familiar.

Una forma derivada de la representación de la destrucción de la tierra natal es la visión de la ciudad (Serrano, 2023). La ciudad aparece en la novela moderna como un escenario infernal, en el que es imposible mantener una actitud honrada (Berlín Alexanderplatz), llevar una vida inteligente (La colmena) o en la que solo cabe esperar la muerte (La peste). La perspectiva de la ciudad es la visión de un infierno. Conviene recordar la escena final de El tío Goriot. Tras el entierro del desdichado Goriot, Rastignac ve París desde lo alto del cementerio del Père Lachaise y le espeta estas «palabras grandiosas»: «À nous deux maintenant!» [«Ahora nos las veremos los dos»]. El cine ha hecho un uso reiterado de planos que son perspectivas urbanas. Siguiendo con la imagen de París, Amélie de Jean-Pierre Jeunet recurre a esa perspectiva desde la mirada ingenua de una niña-joven que se siente incapaz de enfrentarse al mundo. En el ámbito del derecho, el urbanismo sería la respuesta a este reto.

Pero el infierno moderno va más allá de la representación de la familia y de la ciudad. La Modernidad ha redescubierto la dimensión demoníaca porque sigue creyendo en la magia (la suerte) y en el hermetismo.

El paso siguiente nos lleva al hermetismo, esto es, a la representación del mundo como un escenario en el que combaten dos fuerzas suprahistóricas: el Bien y el Mal. El hermetismo es una estética que tiene sus orígenes en el mundo de las tradiciones —la Prehistoria—. Se adaptó al mundo histórico con su versión canónica: la del Corpus hermeticum o el sufismo. Los historiadores del hermetismo antiguo y humanista (el neoplatonismo) lo suelen suponer extinguido, pero lo cierto es que la era moderna lo ha reinventado. Especialmente relevante es el hermetismo poético, habitualmente denominado simbolismo. Sin embargo, el hermetismo moderno se ha infiltrado en todas las manifestaciones estéticas modernas. Esa infiltración es la consecuencia de la dimensión trascendental que asume la cultura moderna. La Humanidad ha entrado en una etapa en la que ha asumido la responsabilidad y el gobierno del mundo (y del universo). Esa

tensión —la Humanidad puede fracasar en el intento y perecer— es registrada por esta estética. Una de las imágenes de esa tensión es el miedo al futuro y a la rebelión de las máquinas. Recuérdense las distopías de Fahrenheit 451, Blade Runner y del género cyberpunk.

En el ámbito de la política esto se traduce en la aparición de un movimiento pacifista, con manifestaciones antibelicistas y antinucleares. En el dominio del derecho este escenario tiene su expresión en el derecho internacional, algo todavía bastante difuso, y en instituciones como la Sociedad de Naciones y, en la actualidad, Naciones Unidas y el abanico de organizaciones que dependen de ella. Pero conviene apuntar que la distancia entre el hermetismo moderno y el derecho internacional es la máxima posible. El primero se presenta como un producto puramente estético, que se agota en la literatura y en las demás artes. En cambio, el derecho internacional se presenta como un producto de la diplomacia y de sus costumbres. Y, en tercer lugar, hemos visto crecer exponencialmente una cultura del ocultismo que tiene un peso creciente en la cultura de masas.

Una variante del hermetismo moderno es el hermetismo humorístico. Dostoievski y Kafka han sido las dos grandes referencias de este humorismo. El humorismo moderno tiene un trasfondo hermético. Es quizá su principal diferencia con el humorismo premoderno. En este caso no vamos a establecer subdominios, ni a definirlo en los términos de las categorías anteriores. Nos vamos a aproximar a las figuras que expresan ese humorismo. Pero conviene tener en cuenta lo siguiente: el campo del humorismo resulta, curiosamente, muy conservador. Sus figuras, que son sus señas de identidad, no son modernas, sino recreaciones modernas de figuras tradicionales o premodernas (más tradicionales que premodernas). Mencionaré en pocas palabras las siguientes: el hombre inútil, el doble, la femme fatale, el andrógino y el tonto.

El hombre inútil (*superfluous man*) es una figura moderna. Tiene sus precedentes en la premodernidad: sobre todo, en el ingenuo. Es, pues, una figura que procede del ámbito de la educación. El hombre inútil aprende a mantenerse al margen de una vida que le disgusta. Pero es un ideólogo. Su actitud es pasiva. Carece de determinación. Y su actividad se agota en la observación y en la reflexión. Ve que

las cosas podrían ser de otro modo. Deberían serlo. Pero no puede reunir las fuerzas necesarias para cambiar el mundo y su vida. En este sentido es una figura tragicómica. Es una figura muy presente en la literatura y en el cine.

El andrógino suele remitirse a la fábula que cuenta el personaje de Aristófanes en el Banquete de Platón, la del hermafrodita. Sin embargo, esta concepción tradicional no es la que vamos a contemplar. El andrógino moderno es la mujer activa. En la era premoderna la mujer es un género subordinado, reducido al hogar, pasivo. Carece de derechos. Al poner el foco en la igualdad la Modernidad abre a la mujer los derechos y las actividades reservadas hasta entonces al varón. La mujer activa, es decir, una mujer con atributos masculinos, es la antagonista del hombre inútil, el varón superado por la complejidad de la vida moderna e incapaz de enfrentarse a sus retos. La mujer-andrógino es el sujeto salvador. En sus manos queda la solución a las demandas sociales. La moda unisex es una de las expresiones más llamativas de esta figura, que tiene variadas expresiones en las artes. El Orlando de Virginia Woolf es una muestra, también ligada a la educación. Asimismo ha aparecido en la Modernidad una forma especial de derecho para la mujer: la discriminación positiva. La mujer aparece como la faz positiva y activa de la Humanidad. Mientras que el varón desempeña el papel contrario: el hombre inútil, la faz depresiva y pasiva de la humanidad.

La femme fatale es, en cambio, una figura tradicional. La devoradora de hombres aparece en la forma de sirenas, de Esfinge, de Lilith, de Escila... Pero la versión moderna de la femme fatale está ligada también al ámbito de la representación de la educación. En las novelas de educación suele aparecer la figura de la mujer fatal, que desempeña el papel de la figura maligna —hermética— que amenaza el proceso.

El doble, en cambio, es la figura más tradicional de las humorísticas. En el mundo tradicional el doble tiene un carácter mágico. En el mundo moderno esta figura tiene una dimensión también tragicómica. Puede ser un loco, como el Goliadkin de Dostoievski o puede ser un complemento cómico, como la Hermine respecto a Harry Haller en El lobo estepario.

El tonto-bobo y el tonto-listo son figuras tradicionales, presentes en el cuento tradicional. La era moderna les ha dado una segunda vida, sobre todo en el cine, con una serie de actores-personajes cómicos que va de Charlie Chaplin a Mr. Bean, pasando por Cantinflas.

Los símbolos humorísticos mencionados parecen ser más tradicionales que modernos. En efecto, el mundo simbólico de la risa está mucho menos gastado que el de la seriedad. Y, quizá por eso, la risa moderna sigue apoyándose en una simbología que no ha sido renovada en profundidad. Le basta un aire nuevo, un sentido nuevo. Esta constatación nos lleva a revisar el papel que los símbolos tradicionales y premodernos desempeñan en la Modernidad.

Los símbolos premodernos en la Modernidad

Quizás tenga razón Mircea Eliade cuando explica en *El mito del eterno retorno* que los objetos y los actos del mundo exterior para el hombre arcaico no tienen valor intrínseco autónomo, sino que adquieren un valor y llegan a ser reales porque participan de una realidad que los trasciende; esto es, porque son símbolos que remiten a un mundo mítico preexistente y del que son una réplica cultural. Los objetos y las acciones del hombre moderno no remiten a un mundo mítico. Han perdido ese carácter sagrado. Y, por eso, el mundo moderno debe elaborar sus propios símbolos en vista de un fin, de un horizonte de expectativas. Ese horizonte de expectativas es el reino de la inteligencia, que borrarán las huellas del reino animal del espíritu.

En estas condiciones, los símbolos tradicionales quedan como elementos aislados. Han perdido su sistema de referencia, el mundo mítico de los orígenes, y por eso pueden ser reacentuados, resemantizados individualmente. Los símbolos tradicionales se debaten en la era moderna entre el solipsismo y el convencionalismo. Son los dos extremos posibles en el cultivo del simbolismo: individualizarlos hasta el punto de que signifiquen lo que quiere el autor y, en cada ocasión, lo que requiere la ocasión; o el conformismo de lo convencional, maniatando la autoría. Estos símbolos están parcialmente muertos. Darles vida tiene sus riesgos. O bien adquieren un sentido arbitrario en los autores más alejados de la cultura popular, o bien resultan por completo convencionales en los autores que se dejan llevar por la tipificación. Pero también puede ocurrir que se den los dos fenómenos a la vez: que sean convencionales y herméticos, y que para llegar a su sentido sea preciso una erudita investigación. Eso ocurre con ciertos autores modernos, sobre todo poetas. García Lorca es un ejemplo.

He escrito que los símbolos tradicionales y premodernos son símbolos serios. No lo eran en su medio natural. Más bien habría que decir que se trata de un corpus que la Modernidad contempla

como serio, porque lo ve ajeno: materia relativamente inerte, que se convierte en objeto de estudio y erudición, o en pura convención. La simbología premoderna adquiere en la Modernidad una dimensión ornamental, decorativa. Ha pasado a un orden subordinado. Los nuevos símbolos, en su complejidad, los subordinan y convierten en elementos secundarios.

Dimensiones de la estética moderna

Los símbolos modernos son el material que sustenta la estética de la Modernidad, su contenido. Pero ese contenido tiene unos límites. El continente de ese simbolismo no es infinito —no puede serlo— sino que tiene unas coordenadas que se imponen a los símbolos constituidos y las posibilidades de constitución. Esas coordenadas son tres: el humorismo, el hermetismo y el ensimismamiento. A esas coordenadas se resisten las obras que mantienen el espíritu premoderno. Estas obras son productos de géneros envejecidos, obsoletos, que todavía cuentan con un público masivo conservador que se niega a desplegar un espíritu moderno, innovador. Para la industria y el mercado artísticos este público es muy importante, porque permite mayor margen de negocio que el público ilustrado. A esa demanda pertenecen el best seller, el hit parade discográfico, performances, la mayor parte de los productos de la industria audiovisual, los juegos digitales y muchas de las exposiciones o instalaciones de los museos más comerciales. Es el fenómeno de mercantilización de las artes, que resulta incuestionable en la era moderna porque la demanda de estas artes del entretenimiento y espectáculo, el arte efímero, es muy superior a la demanda de arte mayor.

Volvamos ahora a las fronteras de la imaginación moderna. Requieren una explicación. La primera versión de esa explicación es que la imaginación moderna busca la fusión de los materiales preexistentes para responder al gran reto moderno: la supervivencia de la humanidad. Ese horizonte de supervivencia viene impuesto por la aparición de grandes peligros que afectan al género humano en su conjunto —en las etapas premodernas los peligros eran regionales, la guerra, la peste, el hambre— y requiere la reunión de todas las energías —el gran tiempo y el gran espacio— para ofrecer soluciones a problemas sobrehumanos. Esta primera argumentación es necesaria pero insuficiente, porque no da claves acerca de esas fronteras. Estamos obligados a contemplar la travesía del espíritu de la Humanidad o lo que ahora llamamos la Gran Historia. Desde esa

perspectiva gran-evolutiva podemos contemplar la evolución de la imaginación o del pensamiento de la humanidad. Y lo que contemplamos es que el relato de nuestra Humanidad es el relato de una travesía de lucha por la vida —otras humanidades fracasaron—. Esa travesía consta de tres grandes etapas: la etapa de la igualdad, en la que la Humanidad es solo consumidora —es el reino animal del espíritu—; la etapa de la desigualdad, en la que la Humanidad comienza una transformación en continua aceleración y que abarca desde la edad agraria —el Neolítico— al comienzo de la Historia, y de ahí al siglo xviii para Occidente —el momento de la hegemonía del individualismo, del despegue industrial; y la era del retorno a la igualdad, que es la era moderna—. La primera etapa desplegó un pensamiento mágico, una cultura tradicional —es decir, oral— y una estética que llamamos grotesca. La segunda etapa presenta la aparición del mundo agrario, un pensamiento mítico —la magia convive con las religiones—, y una estética de la identidad de la tierra, el idilio. El periodo histórico emana una cultura mixta, oral y letrada, y una estética dual: la seriedad y su respuesta cómica. La última etapa, la Modernidad, está marcada por la hegemonía del individualismo, la hegemonía de la cultura científica y el consiguiente malestar de las humanidades, la decadencia del pensamiento mítico, la fusión de oralidad y escritura (las TICs) y la estética de fusión que recupera y funde las estéticas de las dos etapas previas inyectándoles el impulso del individualismo y de la globalidad. La estética moderna es una estética tridimensional: hermetismo, humorismo y ensimismamiento son sus dimensiones. Veremos las tres grandes dimensiones de la estética moderna.

Humorismo

La categoría risa forma parte de la selecta serie de categorías culturales que se escapan a definición. En el campo de los estudios literarios y estéticos son habituales definiciones que tratan de eludir el problema. Pongo unos pocos ejemplos de los diccionarios que tengo a mano. Una opción frecuente es sustituir risa por humor. Y, una vez hecha esa sustitución, definir humor como lo haría un diccionario de la lengua. Es el caso del Diccionario Akal de Términos literarios. Más fácil es eludir el problema directamente, esto es, sin incluir ninguno de los términos (Diccionario de Hermenéutica de la Universidad de Deusto). Demetrio Estébanez Calderón (Diccionario de términos literarios de Alianza editorial), sin embargo, ofrece una larga y erudita entrada sobre el término humor, que informa de la peripecia histórica de la palabra y enumera distintas concepciones de lo cómico, desde Aristóteles hasta Freud. Es quizá la mejor versión que podemos encontrar, aunque llega a la conclusión —quizás desafortunada— de que la presencia del humor es escasa en la literatura española (¡la literatura del Quijote, de Lope, Góngora y Quevedo!). Quizá la más valiosa contribución desde este tipo de obras de consulta sea la de Massaud Moisés en su Dicionário de Termos Literários (Editora Cultrix, Sao Paulo). Moisés, en su entrada humor, se remonta a Hipócrates. Llega en su recorrido hasta R. Escarpit y V. Raskin, y sus sugerencias están muy bien orientadas. Por último, me referiré al Diccionario de Estética de E. Souriau. Este es el único diccionario que se atreve con la palabra risa. También define humor, pero lo hace más atento a las variadas significaciones del término que al objeto que nos ocupa. Del término risa también establece varios significados: como hecho físico, como devaluación, como escape, como coincidencia formal entre esencias independientes, como hecho colectivo, como admiración y como vitalidad dichosa. Lo curioso es que dé prioridad a la definición física («la contracción de músculos faciales...») ²⁰. Quizá esa prioridad sea una manifestación de la inseguridad que produce este concepto.

Las categorías estéticas suelen ser las más reacias a ser definidas, dentro del ámbito de la cultura. Y, de todas ellas, sin duda el humorismo o la risa se llevan la peor parte. Sin embargo, no es una tarea imposible. Voy a intentar exponer un posible acercamiento a este fenómeno vital para la humanidad.

Hacia una definición de la risa

como fenómeno comunicativo

La risa es, en primer lugar, un fenómeno comunicativo. Este fenómeno no es privativo de la humanidad. Otras especies, primates superiores, ríen, aunque el sentido de esta forma de comunicación no tenga para ellas el mismo sentido que para nosotros. Sin embargo, la referencia a los primates superiores no debe pasar desapercibida. Nuestra Humanidad conoce tres niveles de lenguaje: el lenguaje articulado, verbal; el lenguaje inarticulado —chillidos, silbos, chasquidos...—; y el lenguaje gestual. Otra forma de lenguaje humano es el lenguaje instrumental: el del tam-tam africano, el gong chino, las señales de humo de los aborígenes americanos, etc. Los primates superiores también conocen las dos formas más sencillas de comunicación: el lenguaje gestual y el lenguaje inarticulado. Por lo que respecta a la humanidad sapiens, la lingüística se ha ocupado del estudio del lenguaje verbal, pero suele ignorar los otros lenguajes. Ha sido la psicología evolutiva la que ha reparado en ellos.

La risa es una de las facultades del lenguaje gestual. Quizá sea una de las más importantes, aunque los movimientos del rostro y de las manos son también decisivos en la comunicación humana. El lenguaje gestual y el inarticulado siguen siendo muy importantes. Conviven con el lenguaje verbal incrustándose en él o quizá sea al revés: que el lenguaje verbal sea el incrustado. La sonrisa, el chasquido, las muletillas del tipo umh, ejem... son muestras de la presencia y fusión de elementos procedentes de los lenguajes gestual e inarticulado en el lenguaje verbal. Por esa razón es tan importante, desde el punto de vista valorativo del lenguaje, la entonación. En la entonación se funden los tres niveles comunicativos y por eso puede determinar el sentido de los enunciados, incluso contradiciendo el significado referencial de las palabras. Puede decirse con la misma frase una cosa y la contraria, según marque la entonación.

Puede decirse que el gran error de la lingüística actual —sobre todo, de la estructuralista— consiste en desconocer los estratos del lenguaje no verbal. Y, de la misma forma, puede decirse que el gran error de los que se interesan por los fenómenos culturales derivados de la risa es intentar comprenderla sin salir de los límites del lenguaje verbal.

Un segundo error consiste en atribuir a la risa un sentido único. Eso sería así si fuera un fenómeno verbal. Pero no lo es. Puede expresar sentidos opuestos. Esos sentidos son la alegría y la crueldad. La corriente que sigue a Bajtín en los estudios literarios suele cometer este error al ver en la risa solo su cara alegre. La risa tiene también una dimensión cruel. Se expresa en la parodia y en la sátira, principalmente. Pero en la vida esto es más fácilmente visible. El ejemplo es la fiesta de los toros: es fiesta y por eso tiene una dimensión alegre —el éxito del torero frente a la bestia, que representa el triunfo de la humanidad sobre la naturaleza—. Pero también es cruel: cruel con el toro y, no pocas veces, cruel con el torero, al que el público exige que se exponga al peligro.

La polaridad alegría-crueldad de la risa es un símbolo del devenir de la humanidad. Para salir adelante la humanidad ha necesitado ser cruel con otras especies y también con la misma humanidad. Y para combatir las heridas y derrotas que sufre en ese proceso de avance la humanidad necesita recurrir a la risa. Por eso se ha dicho que el humor salvará al mundo ²¹. La risa es la manifestación primordial de la necesidad de los sapiens de cohesión para sobrevivir. La fiesta es el escenario de esa cohesión. Esa necesidad de cohesión va paralela a la polarización bien-mal que impone el hermetismo. Y a la urgencia de trasladar a las generaciones jóvenes las lecciones de la experiencia de la cohesión y de valoración de la lucha por la vida.

Nuestro tiempo tiene un enorme déficit en la comprensión de los fenómenos de la risa. Esto se debe a que la cultura elevada, académica, necesita hacerse respetar construyéndose sobre la seriedad. La cultura de la risa es cultura popular, porque son las clases populares las que han cultivado la risa para sobrellevar sus contrariedades y dificultades. La cultura académica se distancia de la cultura popular porque la ve un obstáculo para su desarrollo. Y

esa es la razón de que la cultura académica comprenda los fenómenos de la risa de forma parcial y desnaturalizada, porque suele ser ciega para los problemas de la cultura popular.

Consecuencia de la ceguera de la cultura académica con los fenómenos de la risa es la aparición de categorías parciales que dicen más del proceso de incomprensión de la risa que de la risa misma: parodia, sátira, ironía, grotesco, etc. Esas categorías fragmentarias permiten e imponen en la Modernidad una perspectiva de los problemas de la risa que se puede comprender como un supermercado. El cliente-usuario dispone en los estantes de una serie de categorías o mercancías que puede elegir a su conveniencia. Así encontramos teorías de la comedia, de la sátira, de la parodia, de la ironía, incluso del grotesco, y otras categorías menores (humor negro, humor inglés, sarcasmo, distintos tipos de comedia, sátira, parodia, etc.). A estas series categoriales hay que añadir la serie de los géneros del discurso humorístico: chiste, fábula, anécdota, chismes... (entendidos como géneros menores) y comedia, tragicomedia, idilio y otros (entendidos como géneros mayores). Esta dispersión y variación categorial parece resolver los problemas culturales de la risa, gracias a su diversidad, que permite cubrir las distintas opciones. Pero, si bien puede ser útil para señalar diferencias y matices, resulta un obstáculo para comprender los problemas decisivos que plantea la cultura de la risa, porque desconoce la raíz común de estas manifestaciones y porque tiende a resolver las cuestiones de la risa como un problema verbal. Esta es la cuestión primordial para superar las dificultades que tienen los tiempos modernos en la comprensión de la risa.

Hay también un tercer error en la consideración conceptual de la risa. La risa es un fenómeno parcial que solo en la perspectiva cultural ha sido disociado de su unidad primordial. Esa unidad es el binomio crueldad-alegría, que en su origen es indisociable. Por esta razón las categorías humorísticas son siempre parciales, insatisfactorias, imprecisas. Son el resultado de aislar una dimensión indisociable del impulso estético primordial de la humanidad. Es el impulso que Nietzsche vio repartido entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Además, en esta disociación que la cultura ha institucionalizado como el binomio seriedad/risa los fenómenos característicos de la risa han sido comprendidos como secundarios o

subordinados porque «lo natural» sería la seriedad. Así lo creen hoy casi todos los estudiosos y así lo cree la opinión pública, porque no pueden concebir el carácter originario y primordial del binomio crueldad/alegría.

Una concepción nueva de las categorías del humorismo tiene que ser una concepción unitaria y genealógica, en el sentido que dio Nietzsche a esa palabra, es decir, en el sentido de la gran evolución de la humanidad. Entre las categorías que se vienen utilizando al abordar esta cuestión hay una que debe tener prioridad: el grotesco como origen de las demás categorías. El término grotesco no es precisamente el mejor término posible para el contenido que debe tener. Pero es el que se viene empleando desde hace unos cuantos siglos. Victor Hugo lo consagra en su prólogo a Cromwell. Y, aunque podríamos encontrar términos más precisos, quizá no sea ya tiempo para corregir lo que viene siendo una elección histórica.

Etapas del grotesco

Lo que hoy llamamos artes son los más preciosos instrumentos de cohesión social que ha creado la Humanidad. El primer gran instrumento de cohesión humana fue el lenguaje en sus diferentes versiones, desde el lenguaje gestual al lenguaje verbal. Con el lenguaje vinieron después las tradiciones. Las primeras manifestaciones artísticas fueron parte de las tradiciones. Hoy el dominio de las tradiciones lo entendemos fraccionado en costumbres, ritos y artes. Este fraccionamiento es producto de la división social del trabajo, esto es, de la multiplicación de tareas que ha exigido el proceso civilizatorio.

Las tradiciones son el producto de la lucha por la supervivencia de las hordas y tribus en unas condiciones de vida inhumanas. Representan el primer gran esfuerzo humano por humanizar la tierra, un mundo hostil. Las artes y los géneros orales de la creación verbal representan el más elaborado instrumento de supervivencia, porque articulan la cohesión del grupo humano a partir del desarrollo y contemplación —la coestión— de la imaginación tradicional. Esa imaginación responde a unas leyes, cuyos límites vienen marcados por la lucha por la supervivencia. Tales límites son móviles. No es lo mismo la lucha por la supervivencia de los cazadores-recolectores (el Paleolítico), que la lucha de agricultores o ganaderos (el Neolítico o la Edad de los Metales). En el Paleolítico la imaginación solo contempla un plano único. Ese plano es el territorio de la horda: el sol y la luna salen para la horda; nada hay más allá del territorio por el que transitan; los animales y los fenómenos naturales les hablan. Ese plano integral está gobernado por fuerzas sobrenaturales, mágicas. Todo sucede por la magia de la naturaleza. Es el animismo. El arte de esta época es el resultado de un diálogo de la horda primitiva con la naturaleza. Suele decirse que se trata de un arte ritual, fundado en creencias religiosas. En efecto, arte y supersticiones están íntimamente unidos en este periodo. No se concibe su autonomía. Desde los tatuajes a las danzas todo tiene un sentido dialógico: la búsqueda de protección o

de agradecimiento a la naturaleza. Nada puede escapar a esa dinámica ritual mágica, porque la vida se reduce a la lucha por la supervivencia. Ese diálogo con las fuerzas de la naturaleza —el animismo— da lugar a unas figuras mixtas: mitad animal, mitad humanas. En esas figuras y en sus relatos se funden los dos registros básicos de la supervivencia: la crueldad y la alegría. Crueldad de la naturaleza con los humanos, crueldad de los humanos con las otras especies vivas y con los humanos mismos. Pero también alegría. La alegría se funda en la risa, un elemento clave del lenguaje gestual ²². Sin alegría, sin risa, no es posible hacer frente a las adversidades y a las dificultades. El resultado es el grotesco puro, una estética que se mantendrá viva por los milenios en tanto en cuanto la supervivencia marque la agenda de la Humanidad, la estética del tótem y del tabú. Cánticos —acompañados de danzas— y relatos de apólogos —animales que expresan valores humanos— son sus géneros más relevantes. Pero también habría que considerar las cosmogonías y los juegos verbales.

El grotesco del Neolítico supone un giro tan radical como la sociedad tribal agrícola lo supuso respecto a la sociedad de las hordas de consumidores cazadores-recolectores. La clave de ese giro se funda en la aparición de un mundo dual: el mundo de los vivos y el mundo del subsuelo. La magia sigue dominando ambos mundos. La conexión entre ellos es mágica: un agujero en la tierra suele ser el umbral del tránsito entre ambos mundos. El fenómeno agrícola, con sus estaciones, se interpreta como un episodio maravilloso. Las figuras de esta etapa son humanas, pero entre ellas pueden aparecer humanos diabólicos: brujas, ogros... Sus géneros son el cuento tradicional, también llamado cuento maravilloso, y las canciones de labor o familiares (nanas, canciones de amigo, etc.). El elemento mágico es la explicación al milagro de la vida que surge del subsuelo.

La última etapa del grotesco tradicional prehistórico es la etapa de la Edad de los Metales. En esta etapa la aparición de la ganadería ocasiona conflictos con las tribus de agricultores. Y aparece la guerra entre federaciones de tribus. En el plano de la imaginación aparece un tercer mundo: el mundo celestial. Los espíritus de la naturaleza se han convertido en dioses. Los tres planos mundanos están conectados. Sus figuras son humanas, pero están dotadas de

atributos sobrehumanos. Son los héroes: Aquiles y Héctor, pero también el rey David o Job, el husita. La imaginación de este periodo tiene una imagen esencial: la familia principesca. El mundo se concibe como un escenario familiar. Las claves de los géneros de este periodo —epopeyas, sagas, espectáculos teatrales, relatos y crónicas fundacionales— son relatos familiares. Y los episodios familiares están tutelados por los dioses.

La irrupción del mundo histórico supone un cataclismo para el grotesco. En una primera etapa consigue resistir en el seno de la cultura popular. Es la etapa épico-lírica, el mundo de las baladas, de los espectáculos populares y de los cuentos costumbristas. En esta etapa se produce una fusión de planos. Lo celeste y el subsuelo quedan absorbidos por un mundo terrenal en el que aparecen figuras dotadas de poderes especiales, no exentos de magia. Es la etapa de la hagiografía —los dioses están ya en la sombra—, de los milagros, los martirios, la expiación de culpas y pecados. El destino adquiere un cariz dramático, pero todavía queda un grotesco festivo, el grotesco agrario, vivo en la cultura popular. Ese grotesco festivo materializa y encarna o da cuerpo a las ilusiones y esperanzas colectivas. Es también la etapa de los héroes aventureros, como Amadís. Historia y fantasía caminan de la mano. Ese mundo terrenal amenaza la estética heroica anterior, porque el héroe épico-lírico carece del entorno que le proporciona la distancia épica. El grotesco elimina ahora esa distancia. El héroe épico-lírico carece de la autoridad del héroe épico. Es un héroe de ficción, un aventurero. Y se mueve en el mismo tiempo que sus lectores, aunque en un territorio lejano y exótico. A partir de este momento el grotesco adquiere un sentido reaccionario: reacciona contra la heroificación épica y reaccionará contra toda forma de elevación literaria ²³. El resultado de esa reacción es el nacimiento de la novela.

Si en esa etapa de transición a la historia el grotesco se ampara en la cultura popular, en la etapa siguiente, en la etapa que suele denominarse joco-seria, amplía su alcance a la cultura elevada. Caracteriza esta etapa el comienzo de la decadencia del grotesco en la cultura popular, que se fragmenta en episodios locales y reduce su poder regenerador y alegre. En cambio, la cultura escrita asimila la comicidad grotesca y emprende un esfuerzo de dignificación de

elementos del grotesco popular, sobre todo del grotesco dramático. El elemento celeste se minimiza y ritualiza, y el del subsuelo corre una suerte paralela, aunque, como veremos, dramática. El universo grotesco estalla. Aparecen la sátira y la parodia como estéticas desgajadas del grotesco. Lo corporal pierde parte de simbolismo, precisamente la parte más valiosa y cohesionadora, por regeneradora y colectiva, para ofrecer una dinámica que apunta a lo costumbrista —en su sentido más estrecho y particular— y a lo obsceno. Aparecen también los primeros elementos de teoría de las estéticas desgajadas del grotesco. Figuras como el loco, el tonto, el trickster emprenden procesos autónomos. Una manifestación extraordinaria del grotesco premoderno es la explosión de la brujería y la demonología que se dan entre los siglos xvi y xviii. Tal explosión no es sino una creencia popular —e ilustrada, no pocos científicos se dejaron arrastrar por ese estado de opinión— en que la hechicería antigua ha pactado con el diablo. Como concluyó en 1610 el inquisidor español Alonso de Salazar y Frías: «No hubo brujos ni embrujados hasta que se empezó a hablar y escribir de ellos». Esta creencia espoleó una persecución de la que fueron víctimas mujeres ancianas con problemas psíquicos. Y expresa una de las facetas de la degradación premoderna del imaginario grotesco. Sin embargo, el fenómeno de la brujería ha tenido su expresión artística: en los grabados de Goya, por ejemplo.

Con la Modernidad el grotesco se escinde. Aparecen dos líneas divergentes: el grotesco de la fantasía y el grotesco realista. La línea fantástica aparece como ingenua. La línea realista aparece como alegoría histórica y suele tener una trascendencia de la que carece la línea fantástica. Tal escisión parece responder a un doble movimiento. Por un lado, persiste la tendencia premoderna del grotesco a la particularidad y a la obscenidad. Por otro, se produce un renacimiento del grotesco gracias a la asimilación de la imaginación prehistórica y tradicional que lleva a cabo la Modernidad. Ambas tendencias coexisten en el mundo de la cultura, anidando en distintas estancias de la cultura de masas. La obscenidad y el localismo suelen pervivir en una cultura popular muy degradada. En cambio, el grotesco neotradicional aparece en formas artísticas de alto valor añadido. En el mundo hispánico podemos apreciar este fenómeno en las obras literarias de Gabriel García Márquez, Ramiro Pinilla y Juan Eduardo Zúñiga, entre otros.

También se dan momentos de transición en que la distinción no es tan clara. Esto ocurre con determinados fenómenos cinematográficos, literarios o plásticos de culto (me refiero a obras como Blade Runner, Matrix... que han creado el universo de la rebelión de las máquinas).

El grotesco fantástico o romántico crea figuras e imágenes demoníacas. Figuras de este universo, como el conde Drácula, se han convertido en universales. Fantasma, zombis, murciélagos, animales nocturnos, en especial reptiles, robots antihumanos, extraterrestres, mundos apocalípticos... son diversas creaciones de esta corriente popular que ha conseguido instalarse en regiones literarias y cinematográficas. La literatura y el cine de terror, el tremendismo... han explotado el morbo de creencias populares. Se trata de una forma espectacular del hermetismo moderno, que ha dado lugar a fenómenos sociales como la homeopatía, la masonería o el espiritismo, que son versiones modernas del hermetismo científico premoderno —el paradigma mágico—. Estas expresiones herméticas o fantásticas significan la inyección de la magia y los poderes ocultos en el plano terrenal.

El grotesco realista —que Kayser llamó satírico— se funda en la conexión entre historia y simbolismo tradicional. Esta conexión es la esencia del grotesco y de ahí que su producción sea la más interesante por su profundidad significativa. En su versión original no contaba la historia —un acontecimiento que tardó muchos milenios en aparecer—. Su lugar lo ocupan los objetos reales, sobre todo personas. Una persona se tatuaba, por ejemplo, un águila. Y esa persona pasaba a tener las capacidades del águila: su fuerza, su visión, su vuelo... Así es todavía en culturas como la china y en no pocas culturas africanas o americanas. En el mundo moderno se ha recuperado esta cultura del tatuaje, quizá con otras justificaciones. Pero la cultura moderna —la estética moderna— ha desarrollado una forma más compleja, superior. Es la conexión entre historia y símbolo. En esa conexión tiene un papel crucial lo humano, en forma de cuerpo o personal.

Pero el grotesco realista moderno ha sufrido un giro respecto a esta misma representación histórica en su versión premoderna. Esa versión histórica premoderna podemos verla en las obras de

Rabelais o, anteriormente, en los Diálogos de los muertos de Luciano de Samósata. En la versión moderna del grotesco realista o satírico el carácter alegre de esta estética combina con un elemento dramático: la destrucción de la tierra natal. Los tres autores hispanos que hemos mencionado más arriba han derivado su grotesco a la destrucción de la familia o de la tierra natal —incluso ambas cosas al mismo tiempo—. En Cien años de soledad vemos el final de la saga de los Buendía, paralelo a la decadencia de Macondo. En la obra de Ramiro Pinilla vemos la lucha fratricida entre los vascos: las dos ramas de Baskardos, los hombres de madera y los hombres de hierro. Y, más tarde la guerra entre requetés y gudarís. En el caso de Zúñiga su ciclo de la Guerra Civil es la imagen de la destrucción de Madrid (en la Trilogía de Guerra Civil, compuesta por Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso y Capital de la gloria). En cambio, el grotesco romántico o fantástico carece de dimensión histórica y sus símbolos son imágenes del horror, puro entretenimiento exótico o futurista.

El grotesco no es una estética entre otras, como suele pensarse. Es la estética fundacional, la estética del mundo de las tradiciones. Sin embargo, pervive. Está presente en todas las épocas y en todas las manifestaciones estéticas. Y en la Modernidad ha reverdecido y ofrece nuevas perspectivas. Mijaíl Bajtín explica que es muy frecuente referirse al grotesco como burlesco en el ámbito de los estudios literarios, pero que otros términos pueden emplearse para aludir a esta estética, por ejemplo, arabesco, en el ámbito de los estudios del arte (La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, 37). Achaca la vacilación léxica a la hegemonía de una concepción clásica de lo estético, a la que tanto la noción como la presencia de lo grotesco resultan ajenas y perturbadoras. Él mismo utiliza con frecuencia el término folclore como si fuera un heterónimo del grotesco. Por eso vamos a intentar dar una definición clara y provisional de lo que entendemos por grotesco. Grotesco es una de las denominaciones de la pervivencia del simbolismo tradicional conformado en la larga etapa en la que la Humanidad solo conoció la cultura de la oralidad. Esa etapa suele ser llamada Prehistoria. En ella se conformó un complejo y trascendental imaginario que ha pervivido en la cultura popular posterior. Ese imaginario vive en forma de tradición, aunque tardíamente haya invadido el dominio de la cultura elevada, ya en

el periodo histórico. Se trata de un imaginario que comprende figuras, acciones y relaciones. Y tales figuras, acciones y relaciones tienen la doble dimensión cruel y alegre. Por supuesto, ha conocido varias etapas, las etapas del proceso cultural de la Humanidad: la etapa animista, la etapa mágica, la etapa heroica y, ya en el tiempo histórico, la etapa épico-lírica, la etapa joco-seria y, por último, el neotradicionalismo, la dualidad moderna: el grotesco fantástico y el grotesco realista o hermético y cómico.

El simbolismo tradicional representa una forma de pervivencia en el lenguaje oral de los instrumentos de cohesión esenciales que se venían codificando en el lenguaje preverbal, esto es, gestual y oral no verbalizado, tanto de la humanidad sapiens como de las humanidades previas (neandertal, denisova, etc.). La risa y la agresividad son las dos manifestaciones más relevantes del simbolismo tradicional y del lenguaje gestual, aunque no las únicas. Risa y agresividad son los dos polos del grotesco. Ese simbolismo es, sobre todo, ingenuo. Su raíz es la analogía. De esa analogía nos ha quedado un recurso expresivo todavía bien vivo: la metáfora.

La tradición es el cauce por el que se canaliza el simbolismo grotesco. La tradición es oralidad y es cultura popular. En el periodo en el que la cultura escrita alcanza su hegemonía frente a la cultura de la oralidad —y esta pasa a ser cultura popular— el simbolismo sufre y se desvaloriza. Se produce en el imaginario grotesco la tendencia a la obscenidad que conocen bien los folcloristas. El grotesco obsceno presenta un desequilibrio entre la agresividad y la comicidad, a favor de la dimensión agresiva. Esa tendencia produce reacciones: bien sea buscar la dignificación del grotesco, bien sea ofrecer nuevas justificaciones. En la medida en que la tradición se debilita aparecen nuevas tácticas artísticas para recuperar el grotesco para la alta cultura y, sobre todo, se permite una fusión de materiales de alta cultura con materiales procedentes de la cultura popular, lo que produce una percepción dual: conviven la tendencia a la degradación con formas de recuperación y de dignificación del grotesco. Eso es lo que ocurre en la Modernidad. Un fenómeno paralelo a la aparición de la obscenidad es el despliegue de la improvisación. En la tradición oral prehistórica no cabía la improvisación. La improvisación solo es posible en un entorno de debilidad de la tradición, que permite al bardo hacerse

con un margen de libertad para manipular la tradición. La improvisación también es un rasgo de Modernidad. El bardo moderno se siente más libre que el bardo tradicional para alterar y conjugar individualmente los motivos tradicionales. Sin abandonar el universo tradicional se siente autor, aun en la dimensión más modesta de este término. El bardo tradicional no puede ser llamado autor con propiedad.

A continuación enumero unas tesis sobre la risa en un intento de ofrecer una síntesis de esta compleja cuestión.

Tesis sobre la risa y el humor

1. La aproximación a la risa ha sido hasta ahora muy parcial. Las teorías más difundidas no ven conexión entre risa, humor y comedia. Bergson vio la risa como un fenómeno mecánico. Freud la vio como manifestación de lo inconsciente. Otros han mezclado los dos puntos de vista opuestos (el objetivista y el subjetivista). Así ocurre con Pirandello y Koestler. La primera y principal conclusión sobre estas aproximaciones es que no se puede derivar el humor de la risa. El humorismo sería un fenómeno cultural o estético (o ambas cosas) y su conexión con la reacción fisiológica (las cosquillas) sería imposible.

2. Una aproximación más justa a la serie risa-humor-comedia sería una aproximación desde la gran evolución, antropológica. Los animales superiores no ríen. Los primates tienen gestos similares a la risa, pero, según la psicología evolutiva, se trata de un gesto agresivo. Los humanos reímos. Quizá los neandertales rieran. La razón para creer que otras especies humanas conocieron la risa es la siguiente. La risa es un fenómeno comunicativo. Es la réplica a una situación —verbal o no, en general lo verbal es solo una parte de esa situación—. El lenguaje humano consta de varios niveles: gestual, inarticulado, instrumental y verbal. Los sapiens hemos desarrollado el nivel verbal, pero los otros niveles aparecieron en humanidades anteriores. La risa forma parte del lenguaje inarticulado y del gestual. Esas etapas no son sucesivas sino acumulativas. Los sapiens articulamos el lenguaje, pero no prescindimos de gestos y elementos inarticulados (chasquidos, gruñidos, entonación y risa). Una comprensión de la risa limitada al nivel verbal será parcial e incierta. Y también es parcial una concepción de la risa que ignore el juego, una actividad que está presente en el crecimiento de ciertas especies. La función de la risa es cohesionar a la horda, a la tribu y los vivos.

3. La Humanidad sapiens ha desarrollado varias etapas en su trayectoria cultural. En estas etapas ha comprendido la risa de

forma distinta, adaptada a las necesidades de cada fase. Ese es el origen de las estéticas de la risa o, si se prefiere, del humor. El humor es la cultura de la risa. Esas etapas —que voy a llamar regímenes— son el régimen grotesco, el idílico, el heroico, el épico-lírico, el jocoserio y el moderno. En cada régimen la risa cumple una función distinta, que se define por la relación entre la cultura popular (oral) y la cultura elevada (letrada) y da lugar a distintos géneros. Pero esos regímenes no son una simple sucesión. Coexisten, se superponen e infiltran. Y crean relaciones polémicas en su coexistencia.

4. El régimen grotesco es el régimen del Paleolítico. Solo existe la cultura oral, que se expresa en tradiciones. La risa da lugar a un humor de supervivencia que debe apoyarse en el hermetismo mágico. Las durísimas condiciones de vida hacen imprescindible reír y jugar para sobrellevar las penalidades. El grotesco tiene dos polos: la crueldad y la alegría, esto es, magia y risa. Géneros grotescos podemos encontrarlos en los relatos de culturas de cazadores-recolectores. El más difundido es el de los bosquimanos (Specimen, una compilación a cargo de W. Bleek y L. Lloyd). Pero el grotesco es la manifestación de una etapa que dura más de cien mil años y, por tanto, está firmemente arraigada en los sapiens por su dimensión didáctica. Lo podemos encontrar incrustado en los demás regímenes y adaptado a las circunstancias de la época. Nietzsche lo vio como la cultura de los esclavos (por las saturnales). Bajtín lo ve en el carnaval medieval. Kayser lo ve en el arte de los siglos xvi al xix. Hoy sigue vivo en manifestaciones artísticas y en costumbres. En las artes en el humorismo y en la fantasía actuales. En las costumbres, en las fiestas, la celebración de la supervivencia. La fiesta nacional española es un espectáculo grotesco (la fiesta de los toros). Tiene crueldad y alegría. Volviendo al Paleolítico, Robin Dunbar ha estudiado los orígenes del lenguaje verbal y los ve en el cotilleo y chismorreos (gossip), motores de la cohesión de la horda. Son géneros grotescos.

5. El régimen idílico (es decir, agrícola) desarrolla un humorismo menos agresivo, vinculado al crecimiento familiar y al tiempo del crecimiento agrícola. El juego se convierte en ritual. Este régimen concede un papel prioritario a todo lo que signifique vida y reproducción. En el terreno de las costumbres se expresa en la fiesta

agrícola (las fiestas de la primavera, de la recolección, de la vendimia o de la matanza). En el terreno de los géneros del discurso en la aparición de las canciones de cuna, las canciones de la formación de la pareja, los cánticos funerarios. En las artes se expresa en los géneros idílicos (es decir, familiares, bucólicos y laborales): desde leyendas como la bíblica de Rut a música como «Las cuatro estaciones» de Vivaldi, pasando por la literatura pastoril (de Dafnis y Cloe a la pastoril de los siglos xvi y xvii, y en la actualidad a la novela biográfico-familiar). Ha evolucionado históricamente desde el humorismo idílico de la comedia al drama idílico (tragicómico), que ya aparece en la novela pastoril premoderna.

6. El régimen heroico —el épico— se ha considerado —mal— como el régimen de lo sublime. Este régimen surge como expresión de la explosión de la desigualdad en la Edad de los Metales. Es el régimen de la sociedad de castas (guerreros-héroes, agricultores-ganaderos, artesanos, bardos y siervos-esclavos, en ese orden jerárquico). Sigue siendo un régimen familiar, pero ha creado dos niveles sociales: el principesco-heroico y el popular (en el que entran el resto de las castas). Esta escisión condena lo bajo, por sucio, orgiástico, confuso y motivo de risa. Lo bajo debe ser ocultado, proscrito. El humor se reparte entre el humor épico (en la Iliada la escena del castigo a Tersites en el canto II), que es un humor que desprecia lo popular (Ulises le da una paliza a Tersites), y el humor popular, que es el origen de la comedia, un humor festivo, crítico con la desigualdad y pacífico (el de Aristófanes). El humor principesco será teorizado más tarde por Aristóteles y Cicerón. Es la risa de la fealdad y el defecto. Los géneros elevados de este régimen son estrictamente nacionales. Los géneros bajos admiten la traducción, porque carecen de esa dimensión nacional (Vida de Esopo, Lucio o el asno).

7. El régimen épico-lírico (así lo llama Menéndez Pidal) representa la continuidad y la adaptación al periodo histórico del régimen anterior. Se trata de un régimen fundado por sociedades abiertas. Es el régimen hegemónico en la Antigüedad y la Edad Media europeas. La expresión más evidente es la balada —el Romancero en la Península ibérica—, un género europeo. El humor principesco —despectivo con la cultura popular— da lugar a géneros satíricos y parodias. Aparecen figuras nuevas con perfiles dramáticos

(tragicómicos), como el caballero, el aventurero, el santo... Se da en un mundo hegemonizado por la cultura oral. Pero permite la circulación de la escritura y la traducción. La distancia entre la cultura heroico-elevada y la cultura popular se mantiene, a pesar de que la cultura heroica asimila contenidos de la cultura popular (el amor, que antes era un motivo popular, pasa a ser motivo elevado). Aparecen géneros transversales, como los didácticos y la novela, que hacen de puente entre las dos culturas. El humorismo de este régimen prefiere la crítica de la vida cotidiana, de las nuevas costumbres. Presenta casos cómicos. Se abre a la parodia y la sátira. Y tiende hacia la burla y la obscenidad.

8. El régimen joco-serio aparece en los siglos xvi, xvii y xviii europeos. La cultura letrada se impone a la cultura oral, pero se da un proceso de convergencia en el dominio del arte entre ambas culturas, que se expresa en obras como las de Montaigne, Cervantes y Shakespeare o las de Velázquez y Rembrandt. La prosa empieza a competir con la poesía. La risa aparece como un fenómeno transversal. Elementos populares se convierten en elementos elevados (lo pastoril). Y florecen figuras de la risa nuevas en la cultura escrita (el loco, el bufón, el criado, el pícaro).

9. El régimen moderno (siglos xix-xxi) funde seriedad y risa. La risa está en todo producto estético porque la sociedad de los individuos diluye la frontera entre la sociedad cortesana y el pueblo. Sin embargo, el mundo moderno no comprende la envergadura de la cultura de la risa. La cultura académica moderna entiende que la seriedad es lo primero y la risa, una desviación de la seriedad (W. Jankélévitch, *La ironía*, parte de esta idea tan común). Esto es contrario a la comprensión evolutiva de la risa. La seriedad solo aparece con el mundo de la desigualdad, esto es, en los últimos cuatro mil años (y llevamos en la tierra entre cien y doscientos mil). Entiende la risa como un fenómeno individual y verbal-discursivo. Y, desde un punto de vista teórico, la risa queda fuera del arte, porque la estética es el dominio de la belleza y el humorismo, el dominio de la fealdad. La confusión sobre el humorismo se debe a que en el mundo moderno —el mundo de la igualdad cultural— la risa impregna todos los géneros del discurso —incluso los más elitistas—. Y en la esfera de las artes ocurre algo similar. El humorismo ha desarrollado figuras y categorías que resultan

transversales y ubicuas (el inútil, el andrógino). Los grandes artistas modernos son humoristas, pero no siempre se les entiende así (Goethe, Dostoievski, Kafka, Zúñiga). Puede decirse que la Modernidad conoce dos grandes líneas del humorismo: la risa callada y el humor moderno. La primera es el producto de la fusión entre lo serio y lo cómico con un matiz agresivo, que muchos llaman ironía. La segunda es la manifestación de la actualización del grotesco realista y festivo.

10. El pensamiento sobre el humor refleja, deformada, esta dinámica, porque surge de las disciplinas —es decir, de la cultura académica; la cultura popular carece de teoría—. La primera línea de pensamiento sobre el humor (lo cómico) va ligado al humor principesco y tiene un carácter retórico —esto es, busca la utilidad para la formación de la clase dirigente—. Reduce la risa a su aspecto verbal y a lo feo. Es la línea más importante de pensamiento porque tiene presencia en la Antigüedad, en el Humanismo y en la Modernidad. La segunda línea es mucho más discontinua, aunque aparece en la Antigüedad en escritos como la Novela de Hipócrates o en escritos de Luciano («Al que dijo...», «Diálogos de los muertos», «Asamblea de los dioses»). También aparece en el Humanismo (Thomas Moro, Erasmo, Joubert) y en la filosofía de la risa de la Modernidad (Schiller, Schlegel, Novalis, Kayser, Bajtín). Esta línea mantiene un vínculo con la cultura popular y las raíces de la risa. La psicología de la risa tiene presencia en el humanismo (la teoría de las pasiones) y en la Modernidad (Freud). Es una posición intermedia entre las dos grandes líneas. Y es la que más atención recibe en la Modernidad porque se presta a una lectura individualista.

11. Pasemos ahora a una perspectiva analítica. La socialización de la risa —lo que llamamos humorismo— es un proceso que supone la fragmentación de la estética grotesca. Esa fragmentación es el resultado de la adaptación del grotesco a mundos complejos, que requieren formas precisas de risa. En ese proceso surgen géneros orales (primarios) y géneros culturales (artísticos). Entre los géneros primarios encontramos el chiste, la anécdota, la burla, el cotilleo... No son solo géneros verbales. También hay géneros gestuales (la mímica) o costumbres (el disfraz, el banquete, la fiesta). Estos géneros suelen cumplir una función: reforzar la cohesión social. En

el banquete se cuentan cotilleos, chistes, anécdotas. Esa cohesión puede precisar la burla o el desprecio de lo ajeno. Una forma de cohesión consiste en apuntar a un enemigo o competidor. Los géneros orales tienen un estilo muy preciso, que se resiste a la individualización. Los géneros culturales se distinguen por rasgos verbales e imágenes. Las imágenes son, sobre todo, figuras: el tonto, el loco, el niño, el bufón, el ingenuo, el inútil, el pícaro. En el proceso de fragmentación del grotesco aparecen humorismos parciales: la sátira (burla de la seriedad didáctica), la parodia (burla de la fabulación heroica) son los principales. Pero otros rasgos grotescos sobreviven: las exageraciones, los escándalos (insultos, groserías, imprecaciones), las series asociativas (cruces de asociaciones entre cosas o valores sorprendentes, pero que revelan el triunfo de la vida: lo corporal, la muerte, la comida, la bebida, la ropa...), los cambios en el punto de vista dentro de un mismo enunciado.

12. Algunos teóricos (Bajtín, pero también los folcloristas) ven este proceso de socialización de la risa como un proceso degenerativo. Se está perdiendo el genuino espíritu popular al perderse la tradición oral. Esta idea es una consecuencia de la idea del agotamiento de la naturaleza, de las materias primas, de la degradación del clima, etc. Pero, junto al proceso de degradación de la tradición oral —un proceso necesario en un mundo que debe ser más complejo, porque civilización es complejidad— se da otro proceso de formación de un grotesco más inteligente, expresión de la creación artística. Ese proceso se hace patente en el gran arte. Comprender esa doble dinámica es esencial para no caer en el catastrofismo reaccionario.

13. Los géneros culturales del humorismo —y también, los orales— se caracterizan por una construcción compleja, que se atiene a muy pocas reglas. En esa construcción participan las figuras, los motivos y la relación del autor con esas figuras y motivos. El humorismo es una estética muy conservadora en su génesis, precisamente porque se atiene a muy pocas reglas. El proceso de la civilización consiste en la acumulación de normas para facilitar la convivencia. El humorismo, en cambio, se funda en el grotesco, la estética original, y apenas sigue reglas.

14. Las figuras son el elemento primordial del humorismo. Articulan las obras humorísticas. El niño, el tonto, el ingenuo, el loco, el bufón, el trickster... son las figuras más relevantes. Figuras modernas como el hombre inútil o el abyecto resultan del cruce entre varias de esas figuras precedentes. El niño y el tonto son las figuras grotescas por excelencia. El niño ve el mundo como si fuera magia. El tonto grotesco suele ser ambivalente, un tonto listo. La figura del niño todavía es esencial en el mundo moderno en géneros como los dibujos animados. En la etapa agrícola (idilio) suele tener forma femenina, la niña. El ingenuo es el resultado de introducir al niño en la senda del aprendizaje. El tonto es un niño con apariencia de adulto. El loco recupera la magia del niño para enfrentarse a un mundo cambiante. El bufón recupera la libertad del niño o del loco en entornos cortesanos y autoritarios. El trickster (burlador) introduce el mal. Engaña.

15. Los motivos humorísticos suelen ser tradicionales. Han sido estudiados por los folcloristas. Pueden presentarse en series trenzadas —el grotesco las elabora a partir de series básicas: la alimentación, el cuerpo, la muerte, el vestido...— o aislados, por su carácter complejo. Una forma que pueden adquirir los motivos en la era histórica son las costumbres. También, casos. Los periodos históricos suelen oponer las costumbres tradicionales a las nuevas costumbres y viceversa.

16. La actitud del autor humorístico ante su obra suele ser de dos tipos opuestos. El primero observa una extraposición total. Nada de lo que se relata tiene que ver con la vida del autor. El autor es un observador. En cierta forma es ajeno a la sociedad en la que vive, porque es miembro de una casta —la de los bardos— que se encarga del entretenimiento y que está liberada de las tareas de producción. Su tarea consiste en reírse o comentar lo que hacen las demás castas. El segundo —el humorista moderno— presenta lo contrario: la experiencia del autor es el fundamento del personaje. La figura se tiñe de rasgos del autor (no necesariamente de su personalidad, pueden ser de su experiencia).

17. La sátira menipea representa la culminación de la filosofía de la risa al fundir el espíritu del grotesco con la actualidad en su dimensión más histórica. La menipea es un género proteico

—carece de forma externa— y explota las posibilidades de la imaginación y el simbolismo. Lo mismo puede aparecer en forma de diálogo (Diálogos de los muertos, de Luciano), obra teatral (Las aves, de Aristófanes; Las tetas de Tiresias, de Apollinaire; el teatro del absurdo), cuento (Bobok, de Dostoievski; Diálogo de los máximos sistemas, de Landolfi), novela («El coloquio de los perros», de Cervantes; El Criticón, Gracián; La metamorfosis, de Kafka), prosimetrum (Satyre ménippée ou la Vertu du Catholicon d’Espagne, de varios autores) o sátira en prosa (Sueños y discursos, de Quevedo). Funde risa y criticismo, fantasía y realismo, imaginario grotesco y referencia histórica. Su objeto es la denuncia de un mundo en decadencia porque ha perdido sus valores. Así es en la obra de Luciano (la Antigüedad), en la de Cyrano de Bergerac o en la de Quevedo (la sociedad cortesana) o las de Apollinaire, Kafka o Landolfi (la Modernidad).

Hermetismo

En los comienzos de mis estudios sobre el hermetismo, hace dos décadas, escuché de los colegas y amigos una misma y reiterada objeción: este concepto de hermetismo es demasiado amplio. Se referían a una fórmula que he reiterado en mis escritos sobre el tema: el hermetismo es una estética que concibe el universo como el escenario de un combate eterno entre el bien y el mal, entendidos como fuerzas suprahistóricas. Confieso que esta crítica me dejaba perplejo, pero pronto hube de reconocerle una parte de verdad. Y, sin embargo, en lo que hace al arte y a la estética de la Modernidad, hoy no aceptaría esa reserva. E, incluso, iría un poco más lejos. Ese concepto de hermetismo es necesariamente amplio porque el hermetismo no es en la Modernidad un asunto marginal ni minoritario, sino enormemente amplio, profundo y ubicuo. El hermetismo es la cara opuesta a la de la risa. La pregunta que viene a continuación es por qué el hermetismo se ha enseñoreado de la estética moderna.

Tres hipótesis

Las respuestas posibles a esa pregunta —si es que la aceptamos así planteada— son muchas. Las voy a reducir a tres posibilidades: las hipótesis historicista, positivista y teórica. La primera de ellas la sostienen los estudiosos del simbolismo. Los estudiosos del hermetismo poético y plástico han afirmado con frecuencia que esta corriente artística se constituye como reacción a la industrialización, al progreso y, en última instancia, al prosaísmo del mundo moderno. Esta idea, que circula por manuales y monografías, suele llevar aparejada la creencia en que la poesía se comporta de una forma distinta a las demás artes —que solo ella ha reaccionado contra la mecanización y degradación del mundo moderno—. Y, claro que es verdad que la Modernidad ha expulsado a la poesía del lugar de honor en el pedestal que ocupara en el altar de las musas, pero ni mucho menos eso significa que le haya dado un tratamiento específico en el mundo moderno frente a las demás artes. Todas las artes han sufrido el mismo fenómeno de marginación de sus producciones más sobresalientes, en favor de productos más respetuosos con el dios Mercado, o también de otros más exigentes, como la novela y el ensayo.

Pero en esta línea —una idea tan extendida que no creo que podamos encontrar un origen individualizado, un autor primero— hay un fondo de verdad. La era moderna es la era del mercado y el mercantilismo no reconoce más valores que los contables ni más leyes fundamentales que las de la oferta y la demanda. Todo lo demás son desviaciones. Así pues, hemos de constatar de momento que esta que podríamos llamar hipótesis reaccionaria —pues se funda en la reacción frente al progreso industrial y sus consecuencias— es, al mismo tiempo, una postura tópica, incluso un poco banal, y un argumento con cierta dosis de verdad, aunque insuficiente en su definición.

Una segunda respuesta es la que vengo llamando hipótesis positivista. Su formulación es muy sencilla. Entiende que la

influencia del hermetismo en el mundo moderno es fruto de la difusión de las obras de un gran ideólogo, un hombre representativo, el sabio, polifacético e iluminado Emanuel Swedenborg, científico, teólogo y filósofo. De él dice Ralph Waldo Emerson «que, por la percepción de símbolos, vio la construcción poética de las cosas, y la relación primordial de la mente con la materia» (128). Han reconocido la influencia de Swedenborg pensadores como Immanuel Kant; escritores como Voltaire, Goethe, Emerson, y Balzac; músicos como Richard Wagner, Jean-Frédéric Oberlin y Hector Berlioz; poetas como Nerval, Baudelaire, y Valéry; personajes polifacéticos como Eliphas Lévi, Samuel Hahnemann (el fundador de la medicina homeopática) y Jung, y, en el mundo hispanico, Borges, entre otros muchos. Swedenborg creó la iglesia de la Nueva Jerusalén y, en la actualidad, es tenido por teólogo de referencia en varias iglesias cristianas y en sectores del budismo. Su lema «Ama a tu prójimo como a ti mismo, purifícate del mal y trabaja para la armonía universal» es una perfecta síntesis hermética. Emerson explica el pensamiento del teósofo sueco como una serie de doctrinas: la doctrina de las series y los grados, la doctrina del influjo y la doctrina de las correspondencias.

Los pensamientos en que vivía eran la universalidad de cada ley en la naturaleza, la doctrina platónica de la escala o grados, la versión o conversión de uno en otro y, por tanto, la correspondencia de todas las partes, el delicado secreto de que lo pequeño explica lo grande y lo grande lo pequeño, la centralidad del hombre en la naturaleza y la conexión que hay entre todas las cosas (Hombres representativos, 106).

Aunque la influencia de Swedenborg es enorme no basta para explicar la amplitud del fenómeno hermético moderno. Siempre encontraremos autores ajenos a su influencia, cuyas obras podemos considerar con toda justicia hermética. Y, en todo caso, la presencia del teósofo sueco no puede ser imprescindible para la manifestación hermética moderna.

Claro que podemos buscar un grado cero de la influencia hermética

moderna todavía más allá de Swedenborg. Según Emerson la raíz de todo saber se encontraría en Platón. Todo «joven vigoroso que sucesivamente se dirige a una generación reluctante —Boecio, Rabelais, Erasmo, Bruno, Locke, Rousseau, Alfieri, Coleridge— es lector de Platón y traduce a la lengua vernácula lo mejor que tiene». Un poco más adelante, Emerson añade a esta lista nuevos deudores: San Agustín, Nicolás Copérnico, Isaac Newton, Jacob Behmen, Swedenborg, Goethe... (69). Esta explicación puede ser mejor aceptada en una reunión convocada en torno al concepto de neoplatonismo. Pero es bien sabido que el fenómeno hermético alcanza ámbitos en los que difícilmente puede apreciarse la influencia platónica, como es el caso del sufismo y del budismo. En otras palabras, podríamos concluir a este respecto que sin Platón hay herméticos, aunque quizá no se llamarían neoplatónicos ²⁴ .

Indagaremos, pues, en una tercera dirección. A esta tercera hipótesis la llamaremos hipótesis teórica global. La llamo teórica porque se basa en la teoría de la Modernidad de un pensador hermético que tuvo un notable éxito hace medio siglo y del que hoy no se acuerda casi nadie: Marshall McLuhan. McLuhan es recordado por una teoría de la historia según la cual la evolución de la Humanidad pasa por tres etapas. La primera es la etapa de la oralidad. La segunda es la etapa de la escritura y, sobre todo, del libro: lo que él denominó Galaxia Gutenberg. Y la tercera es la etapa en la que se funden oralidad y escritura, y para la que él acuñó la expresión aldea global. El mundo moderno es una red de aldeas virtuales, desterritorializadas. Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación suponen la vuelta a la palabra y a la oralidad, pero con una dimensión plenamente actual, podríamos decir digital. Nuevas formas tradicionales, mejor las llamaríamos neotradiciones, aparecen en el seno de la cultura moderna. He de aclarar que McLuhan ve el comienzo de esta era en el siglo xix con la aparición del telégrafo, que es capaz de hacer volar las palabras a miles de kilómetros. La radio, la televisión, el teléfono y, más recientemente, el correo electrónico y las redes sociales no han hecho, sino perfeccionar lo que puso en marcha el telégrafo.

De esta idea de McLuhan me he permitido deducir la hipótesis que funda este libro. La estética y la cultura modernas han recuperado el espíritu de la imaginación tradicional, la imaginación de la

oralidad. Este espíritu, por lo que hace a la estética, reúne la cohesión que permite la risa con la conciencia de pugna permanente entre el bien y el mal, el hermetismo. Consecuencias de esto son la nueva fusión de la seriedad y la risa, ambas debilitadas por su confrontación premoderna; el renacimiento del simbolismo, ahora despojado de sus limitaciones tradicionales y reforzado con nuevas aplicaciones (psicología, sociología) y figuras; la renovación de los géneros culturales; la sustitución del eje vertical tradicional (subsuelo, tierra y cielo) por un eje temporal global (el pasado/historia; el presente/actualidad; y el futuro, con sus formas utópica y distópica); el materialismo y la conciencia genérica sapiens. Estos rasgos se funden con otros como el individualismo con sus distintas facetas: escepticismo, eclecticismo, relativismo... El resultado es un proyecto global y tridimensional: la conquista del presente (la actualidad como materia histórica y materia estética), la conquista del pasado (el historicismo) y la conquista del futuro, esto es, el simbolismo moderno. En el simbolismo se entrecruzan la herencia hermética —con la función mítica o epifanía—, el humorismo, la destrucción del idilio y el ensimismamiento. Y el destino de todo esto es el reto de la lucha por la supervivencia de la humanidad, consciente de su responsabilidad, lo que exige la reunión de la cara alegre de la existencia con la cara polémica, hermética. Son las dos dimensiones esenciales del grotesco.

Sobre el hermetismo moderno

En ese proyecto tridimensional tiene un lugar central la cultura y estética hermética. Pero, de momento, dejaremos la cuestión de la Modernidad para retomar el hermetismo. Ha venido siendo un lugar común situar el origen del hermetismo en el Corpus hermeticum. Se retrotraía esa cultura al legendario mundo egipcio. Desde Isaac Casaubon (1559-1614) sabemos que procede del mundo alejandrino. Pero esa atribución tradicional a los albores del mundo egipcio no es tan disparatada como ha venido pareciendo. El hermetismo pasa a ser con el Corpus hermeticum un acontecimiento cultural en el sentido que damos hoy a esta palabra, esto es, que pasa a ocupar un lugar en la esfera de la cultura oficial. Pero su origen se remonta mucho más atrás. Se remonta al mundo de la oralidad, de las tradiciones, lo que llamamos comúnmente prehistoria. El corazón del hermetismo habita en el corazón de la oralidad. Lo que llamamos hermetismo es un intento de salvar —deformándolo, ciertamente— la esencia de la cultura de la oralidad. Quizá parezca esta idea demasiado arriesgada con la argumentación que acabo de exponer. Abordaré ahora la cuestión de la oralidad desde el punto de vista de los contenidos de esa oralidad. La concepción canónica del hermetismo lo entiende como una amalgama de saberes ocultos: la alquimia, la cábala, la magia, la astrología... Estos saberes tienen en común, además de su tendencia al ocultismo, su carácter mágico. La magia, el saber unitario que conoce los secretos del cosmos, es el contenido del hermetismo. Y de la magia se han dado muchas definiciones, pero quizás la más precisa es aquella que la define como la religión de la prehistoria, la religión del paleolítico y del neolítico. Esa religión, pese a su diversidad, mantiene unas líneas esenciales que van más allá de su entorno natural, el mundo de las tradiciones. En las etapas en que las religiones deístas —panteístas y monoteístas— aparecen, la magia consigue sobrevivir resistiendo los embates de las religiones celestiales. Esa resistencia tiene dos grandes vías: la popular (la brujería) y la culta (el hermetismo). En otras palabras, el hermetismo no es sino la dimensión histórica y culta de un

fenómeno mucho más amplio y trascendente: la cultura de la oralidad, una dimensión de la estética grotesca.

Pero cabe todavía un tercer argumento acerca del concepto de hermetismo. Este tercer argumento ha sido expuesto por César García Álvarez a propósito del papel del hermetismo en el pensamiento de Ignacio Gómez de Liaño, gran estudioso de esta doctrina. García Álvarez ve como fundamento de toda la obra de Gómez de Liaño —sea literaria, ensayística, histórica o mnemónica— «la condición última de la unidad, del Uno, como soporte y esencia de la realidad y el conocimiento» (147). Y, en efecto, una forma de unidad primordial es la característica primera del hermetismo, la unión indisoluble de ética y estética, de saber y vida. Emerson dice esto mismo en un lenguaje más sugerente: «hago poesía con otras cosas, pero el sentimiento moral hace poesía conmigo» (99) y «la solución ha de estar en la vida y no en un libro» (100). Esa unidad nos remite también al mundo de las tradiciones —la prehistoria—, ese mundo en el que rige la unidad primordial y en el que ni siquiera ha aflorado la escisión entre el alma y el cuerpo humanos (que es un producto de las religiones celestiales). El hermetismo histórico ha sido una forma de continuidad de esa unidad especial que preside el reino infantil del espíritu de la Humanidad.

Conviene añadir que esa unidad esencial entre ética y estética, saber y vida, no es casual ni gratuita. Viene exigida por la necesidad de la salvación. Esa salvación es la del juicio divino en los pensadores premodernos, y suele ser salvación interior, en expresión de Ludwig Wittgenstein —otro hermético—, en el panorama del pensamiento moderno. A su vez, la salvación viene exigida por la percepción de un mundo hostil, en el que no es posible sobrevivir sin la protección de los saberes secretos y de las fuerzas que rigen el universo (la providencia).

Estos son los fundamentos de la doctrina hermética clásica. Pero cada época reacentúa esa doctrina, no solo para adaptarla a sus necesidades, sino porque debe intentar mejorar esa doctrina (y esa estética) que recoge las aspiraciones decisivas para el proyecto de la Humanidad: la reconciliación entre estética y ética, saber y vida. Por eso en cada momento histórico aparecen pensadores que tratan

de encontrar términos más precisos y concluyentes con los que expresar tales aspiraciones. Y, por eso, el hermetismo ha tenido siempre un fondo de verdad, a pesar de que su exposición haya sido vacilante y precipitada, cuando no abusiva, por la ausencia de conceptos, categorías y manifestaciones materiales que estuvieran a la altura de la filosofía esencial del hermetismo. Estas limitaciones han sido el producto de la impaciencia del hermético. Emerson vio esa impaciencia en la teología de Swedenborg, que, en vez de asumir la gran corriente ético-estética del hermetismo, pretendió resolverla en teología.

Además de una mejor expresión de la filosofía hermética —de la que son muestras las obras de Emerson y, en el mundo hispánico, de Gómez de Liaño— la Modernidad ha seguido encontrando aportaciones científicas en el hermetismo, pese a la pretensión de exclusividad del positivismo. La más popular es la homeopatía. Pero ha habido otras y, sobre todo, las ha habido también entre las ciencias humanas. La lectura hermética de Cervantes que hace Unamuno es superior a la que ha desplegado la escuela española de filología, incapaz de ver otra cosa que palabras.

Pero es obvio que el ámbito en el que el hermetismo moderno ha dado más y mejores frutos es la esfera de la literatura y las artes. En el campo literario, la poesía simbolista, la novela moderna, las narraciones extraordinarias —esto es, el cuento desde Poe a Borges—, el teatro —desde Henrik Ibsen y August Strindberg al teatro del absurdo y de la crueldad— y, en especial, los grandes nombres: Dostoievski, Lev Tolstói, Kafka, Unamuno, Thomas Mann, Joyce, Calvino... son las grandes señas del hermetismo moderno en sus diversas manifestaciones. Algo similar cabría decir de los grandes talentos del cine —Luis Buñuel, Orson Welles, Ingmar Bergman, Krzysztof Kieslowski...— y de las artes —desde Le Corbusier a Igor Stravinski, pasando por Salvador Dalí y Pablo Picasso—. Intentaré aportar alguna luz a esta cuestión.

Magia y necesidad

Desde un planteamiento científico, aunque limitado, el folclorista ruso Meletinski ha estudiado estos fenómenos desde la perspectiva del mito. Pero lejos de limitarse al dualismo mito-rito, propio de los etnólogos, Meletinski concibe el problema desde el punto de vista de la poética histórica. Esto significa que se apoya en cierto materialismo histórico sin renunciar a un planteamiento más ambicioso, en la línea de lo que había hecho antes Vladimir Propp. El propio Meletinski lo explica en los siguientes términos:

En el curso de su desarrollo, la historia de la cultura se ha mantenido siempre, de un modo o de otro, en contacto con la herencia mitológica de la Antigüedad y de los pueblos primitivos. Estas relaciones han experimentado cambios importantes, pero en general se ha producido una evolución hacia la «desmitologización» (cuyos momentos de apogeo pueden situarse en la Ilustración del siglo

xviii

y el positivismo del

xix

). En el siglo

xx

, por el contrario, se ha producido un retorno a la «mitologización» (sobre todo en el ámbito de la cultura occidental). Este fenómeno ha superado claramente la atracción romántica por el mito y se ha enfrentado radicalmente al proceso desmitologizador. La esencia del mitologismo del siglo

no puede comprenderse si no aclaramos previamente los caracteres específicos de la auténtica mitología —de la primitiva y de la antigua— y si no se ponen en cuestión las relaciones que existen entre estos fenómenos heterogéneos (El mito, 7).

En cuanto perspectiva general del fenómeno y ambición teórica, la propuesta de Meletinski no ha sido superada en las décadas que han seguido a su publicación (el original ruso apareció en 1976). Sin embargo, esta propuesta puede y debe ser superada. Meletinski se limita a observar la presencia del mito sin comprender la dimensión estética simbólico-hermética de esa presencia. Situar la dimensión estética del hermetismo en el panorama de la gran evolución puede ser la vía para comprender los fenómenos del mitologismo y de la magia en el arte y en la cultura. Para conseguirlo recurriremos a un concepto nuevo: la ley de la necesidad. Con esta ley intentaremos sintetizar las doctrinas herméticas de la universalidad de la ley natural, de la escala o grados, del influjo y de las correspondencias. De hecho, esta ley de la necesidad es el corolario de la unidad primordial y de sentido del universo. La deduciremos de la lógica del cambio milagroso.

El elemento del cambio milagroso se remonta a las fases más remotas de las estéticas tradicionales, posiblemente a las estéticas de las mito-fábulas (el Paleolítico). Su adaptación a las estéticas del Neolítico y de la Edad de los Metales da lugar a nuevos elementos ligados al cuento tradicional (el cuento maravilloso). La agricultura, explica Propp (1998), destruye los ritos (sobre todo, el rito iniciático, aunque reconoce que hay otros ritos agrarios) y los sustituye por la aspersión y los sacrificios. Las creencias «silvestres» se transforman en brujería. Y los mitos se integran en la esfera de la religión, que ocupa un espacio propio dentro de las tradiciones, más elevado que el que ocupa el cuento. En esta etapa, el cuento aparece como género específico. Como dice Propp, cuento y mito tienen diferentes funciones sociales.

A la función ya conocida de escenificar los valores esenciales de cohesión de la horda (ahora, familia patriarcal y tribu) hay que

añadir la escenificación simbólica de los misterios de la vida agrícola, esto es, la asimilación del ciclo de la vida: vida, muerte, resurrección. El contenido místico del mito-cuento tradicional da lugar ahora al cuento maravilloso, que si ha recibido una atención preferente de los folcloristas y teóricos ha sido por ser el exponente central del nuevo género.

En la Historia el cambio mágico sirve de fundamento a estéticas distintas: la aventura, el biografismo y el simbolismo. Las tres tienen en común su fundamento en la ley de la necesidad, esto es, en el núcleo más consistente de la estética de la reposición. Fernando Pessoa la define de modo un tanto sumario: «todo está sujeto a leyes fatales» (29). Esa ley de la necesidad tiene un componente mágico fácilmente apreciable en el mundo de las tradiciones. El concepto de suerte, que en la era moderna es sinónimo de azar, es la expresión de la voluntad divina y, por tanto, de la ley de la necesidad. Entre los sacerdotes israelitas la suerte sagrada está radicada en el efod, una especie de corselete que vestía el sumo sacerdote y que lleva prendido un pectoral que contiene las suertes sagradas (Ex 28, 6). En el libro de Josué encontramos los mejores testimonios de la importancia de la suerte. Por suertes se distribuye la tierra conquistada entre las tribus de Israel. Y por suertes se descubre y castiga al culpable de la derrota en Hai (Jos 7, 16-26). Este episodio resulta especialmente ilustrador de ese carácter público de la suerte. Primero se designa por la suerte la tribu de Judá. Entre los clanes de Judá la suerte señala el clan de Zare. Entre las familias de este clan la suerte designa a la de Zabdi y entre los hombres de su familia la suerte recae sobre Acán, hijo de Carmí. Acán confiesa su pecado contra el anatema. Y en la cima del monte Acor todo Israel lo apedrea «junto a sus hijos e hijas, su toro, su asno y su oveja, su tienda y todo lo suyo», que es finalmente quemado en la hoguera.

En el mundo de la aventura la introducción del elemento mágico dilata el tiempo y desnaturaliza el espacio. Esto ocurre con la novela de caballerías. Mientras que la novela de aventuras de tipo griego reduce la presencia de la necesidad a su mínima expresión, la novela medieval construye su arquitectura a partir de la necesidad y del azar. Bajtín explicó este problema en su ensayo «Problemas del tiempo y del cronotopo en la novela». En este ensayo propone el

concepto de casualidad emprendedora para caracterizar la novela de aventuras de la Antigüedad. Este concepto viene a significar que las intervenciones decisivas para la suerte de los personajes suceden «de repente,» «por casualidad», de forma inesperada. Pero esa casualidad tiene una dimensión emprendedora: cambia el destino de los personajes para conducirlos al final feliz. En cambio, en la novela medieval, como dice Bajtín, se espera lo maravilloso y solo lo maravilloso. El azar se ha convertido en el elemento central. Y nada se resiste a la magia; ni siquiera las limitaciones espaciales o temporales. Mientras que en la novela griega de aventuras sucede en una noche lo que cabe esperar que suceda en semejante secuencia temporal, en la novela de caballerías una noche puede acoger sucesos que durarían décadas. Y algo semejante sucede con el espacio que, lejos de seguir una lógica geográfica, se desnaturaliza acercando o alejando los emplazamientos según las necesidades de la aventura. La presencia de la magia (o del simbolismo) en la novela medieval se debe al retroceso que experimenta ese mundo hacia la cultura de las sociedades tradicionales (o, si se prefiere, hacia la barbarie). Pero en toda la novela de aventuras está presente, aun en formas más comedidas, ese componente simbólico, pues se da una presencia de la lucha entre el Bien y el Mal. El Bien está representado por unos personajes que son jóvenes y puros y que aspiran al matrimonio. El Mal está representado por los personajes que tratan de obstaculizar y desviarlos de ese destino. Por eso no es casual que en Moby Dick de Melville, uno de los mejores representantes de la novela de aventuras moderna, la lucha entre el bien y el mal sea el eje de la novela.

También la biografía está influida por el simbolismo mágico, al menos en sus etapas antigua y medieval. Rasgo esencial de la biografía heroica nacional son la aparición de prodigios y presagios, y la consiguiente interpretación. Bajtín vio en los prodigia «un principio muy importante de la comprensión y elaboración del material autobiográfico» de la biografía latina y de la biografía en general. «El Estado no puede dar ni un solo paso sin demostrar los presagios», dice Bajtín. «Los prodigia mostraban el destino del Estado, presagiándole la fortuna o la desgracia. De ahí pasaron a la personalidad individual del dictador o del caudillo, cuyo destino está ligado indisolublemente al Estado y se funden con los indicios

de su destino personal» (La novela como género literario, 335). La suerte tiene en esta biografía primitiva un carácter esencialmente público y se refiere a iniciativas y asuntos del Estado. Y, como hemos visto, también es especialmente interesante la utilización de la suerte en la tradición biográfica judía. Los presagios en el Pentateuco y en el libro de Josué son numerosos. Pero la esfera de la biografía donde mayor presencia tiene la dimensión mágica y simbólica es, sin duda, la hagiografía. La hagiografía se funda precisamente sobre el momento místico, el instante en que la vida se transforma para ser otra en un plano superior. En ese plano, los elementos tipificadores desaparecen dejando su espacio a la simbolización.

En el simbolismo premoderno el tiempo y el espacio giran en torno al momento mágico, al momento de la revelación. El saber revelado exige una intervención mágica. El resultado de ese conocimiento es la divinización, según el Corpus hermeticum (I, 2). El momento mágico, revelador, es instantáneo, pero parece no tener duración. Y se sale del tiempo biográfico. Bajtín lo denomina umbral. En la literatura el umbral tiene siempre un sentido metafórico y simbólico, y está asociado al momento de la ruptura vital, de la crisis, de la decisión que cambia la vida o del miedo a ese cambio vital (La novela como género literario, 434). El simbolismo ha recibido diversas caracterizaciones por la crítica. Nos hemos venido refiriendo al hermetismo por su faceta literaria y artística. Apenas hemos aludido a lo que la historia de la ciencia suele denominar paradigma mágico-hermético, la corriente de científicos que cultivó esta línea simbolista (entre otros Copérnico y Johannes Kepler). Estos científicos creyeron en una música celeste, producto de la armonía universal, entre otras cosas. Este y otros errores cometidos (la circularidad de los movimientos planetarios en Copérnico, la perfecta elipse de Kepler) son muestras de lo que hemos llamado la impaciencia del hermético. Y esa impaciencia se apoya también en la ley de la necesidad.

Y quizá ahora sea el momento de volver a la pregunta inicial: ¿por qué el hermetismo se ha enseñoreado de la estética moderna? La recorre una misma lógica, que es la lógica de la necesidad. Esta lógica hace que la verosimilitud sufra en momentos decisivos, en los que aflora y se impone sin discusión la ley de la necesidad. No

importa si hay que exigir del lector un esfuerzo extra de credibilidad. El lector accede con gusto porque lo justifica el impulso estético que recorre la obra y la lectura. Si la literatura y las artes contemporáneas siguieran la ley del realismo que emana de la verosimilitud darían lugar a obras vulgares, que no seguirían despertando el interés décadas después de su aparición. Más allá de la apariencia de actualidad, esas obras fusionan lo mágico y lo moderno, las cualidades de la oralidad y la escritura, la verosimilitud y la necesidad.

Incluso la crítica más interesada por los fenómenos del folclore se ha reconocido perpleja ante los motivos que muestran esa fusión de la cultura tradicional y la cultura moderna. Como hemos apuntado anteriormente, a Meletinski se le antoja paradójica la presencia del simbolismo mítico en la Modernidad. El continuador de la obra de Propp ve la conexión que existe entre el simbolismo arcaico o mítico y el moderno, pero no parece tener una teoría que la explique. No ha sido el único teórico moderno que ha quedado impresionado por este fenómeno. La mitocrítica ha aflorado, desde el punto de vista teórico, esta dimensión del arte y de la literatura modernos. Las obras de Jung, Northrop Frye y Gilbert Durand, entre otros, son testimonio de esa presencia. Incluso la crítica literaria ha acuñado el concepto de epifanía para señalar la función mítica que acompaña a ciertas obras modernas.

Quizá podamos concluir este capítulo diciendo que la cuestión del hermetismo no es ni un asunto del pasado ni un problema marginal. Para ello podemos alegar una concepción del mundo moderno basada en la fusión de oralidad y escritura, de tradición y libertad. Pero, sobre todo, podemos alegar que el hermetismo y la cultura simbólica que lo sostiene constituyen las diversas respuestas que la cultura ha venido dando a dos problemas esenciales: el de la correspondencia entre estética y ética, y su consecuencia, la integración de vida y saber. En último término, estas respuestas se han basado en una fe: la fe en que el destino de la actual Humanidad depende de la existencia de un sentido universal que recorrería toda la creación. Ese sentido sería previo a la existencia de la Humanidad. Pero la Humanidad lo ha intuitido y trata de aprehenderlo para alcanzar el reino ilustrado de su espíritu. Esa es también la meta de la Modernidad y nadie la ha ilustrado mejor que

Swedenborg al explicar que en el cielo el ángel más viejo parece el más joven, pues los espíritus del reino ilustrado avanzan continuamente hacia la primavera de su juventud.

Ensimismamiento

Tentado por mi trato con los poetas modernos, de buscar en la obra el poeta ante todo, de reflexionar con él acerca de su objeto, en suma, de contemplar el objeto en el sujeto, me era insoportable que el poeta no quisiera aquí dejarse nunca atrapar ni darme razones.

Schiller,

Sobre poesía ingenua

y poesía sentimental

El concepto de autoficción ha sido una de las novedades que han aportado las últimas décadas a la teoría de la novela. Es un concepto impreciso que revela una tendencia de los géneros literarios modernos, pero que se presta a interpretaciones manifiestamente mejorables. Retomando el concepto orteguiano de ensimismamiento (opuesto a enajenación) es posible entender los límites de los teóricos de autoficción y situar el problema en las coordenadas de la estética de la Modernidad.

El problema del ensimismamiento recibió la atención de Ortega en su escrito «Ensimismamiento y alteración». Para Ortega, el animal es pura alteración. No puede ensimismarse. El hombre primitivo es en esto similar a un animal. Vive «alterado», enajenado. Pero el hombre civilizado vive pensando en cómo encarar el futuro. Piensa «para proteger la acción futura» (Ortega, 304). Me permito señalar una diferencia entre el concepto de ensimismamiento de Ortega y el mío. Ortega entiende el ensimismamiento como autorreconocimiento o conciencia de sí. Esta es una peculiaridad de los sapiens, que son capaces de reconocerse ante un espejo (al parecer, algunos primates también, algo que no ocurre con otras

especies animales). Esa capacidad es trascendental porque implica conciencia de la muerte, pensamiento moral y pensamiento estético. Ortega no saca las debidas conclusiones de esta dimensión humana. Mi concepción del ensimismamiento tiene un marco histórico, mucho más limitado. Es en la sociedad abierta cuando el individuo se ensimisma, para descansar del estrés que le produce su proyección pública. En el mundo de las tradiciones no hay lugar a la proyección pública. Y, por tanto, aunque se da el autorreconocimiento no se da el ensimismamiento, que requiere un marco cultural histórico, una imagen pública.

La propuesta que voy a esbozar a continuación viene a decir que la autoficción no es más que una de las formas que ha tomado en la actualidad la expresión de la introspección o, quizá mejor, del ensimismamiento. Y que estos problemas solo pueden apreciarse debidamente comprendiendo la gran evolución de la expresión del ensimismamiento. Por el contrario, la cuestión de la veracidad del relato que plantea la autoficción no puede ser establecida por la crítica, a no ser que medie el testimonio —siempre dudoso— del autor. Conviene añadir que la Modernidad ha puesto el fenómeno del ensimismamiento en una nueva dimensión. Puede decirse que la Modernidad ha creado la imagen privada del individuo. Y que esa imagen privada puede publicitarse. Eso es lo que vemos en la novela, pero también en las TICS. Stendhal nos ofrece otra versión del ensimismamiento: el egotismo. Su egotismo comprende sus memorias, pero también su proyección en sus personajes, en especial en Fabrizio del Dongo. Este concepto ha conocido un doble despliegue: como fenómeno limitado al Romanticismo o como cultura del narcisismo. Quizá debería entenderse como ensimismamiento estético: el artista vuelve su mirada hacia sí mismo en el tiempo del individualismo.

Antes de entrar propiamente en materia señalaré las limitaciones o, si se quiere, la parcialidad de la bibliografía sobre la autoficción: este concepto se ha movido entre categorías literarias tales como autobiografía y novela, realismo y modernismo, retorno del autor, o historia y ficción. Con razón se ha señalado que estos vaivenes ilustran una doble tendencia: por un lado, la pretensión de una imposible definición estricta y, por otro, la ampliación a la escritura del yo o, simplemente, literatura (Jacques Lecarme en

Encyclopaedia Universalis).

Este, como todos los problemas de cierta relevancia, exige una mirada temporal muy amplia. Y hoy son mucho más frecuentes las miradas que solo contemplan lo actual, incluso en su dimensión más limitada: un momento, un autor, una obra. Esa amplia perspectiva temporal no puede ser otra que la del periodo que llamamos Historia o, si se quiere, civilización. Con la irrupción de la Historia o con la aparición de sociedades abiertas basadas en leyes —y no solo en tradiciones— ocurre que aparecen dos fenómenos nuevos: el de la necesidad de formarse una imagen pública —lo que hoy llamamos identidad— y, en sentido opuesto, el de la aparición de un espacio interior, una cultura de cámara, lo que se viene llamando ensimismamiento. Los individuos del mundo tradicional ni tienen imagen pública ni conocen el ensimismamiento.

No me voy a referir —por razones de fácil comprensión— al problema de la identidad o imagen pública sino a la cuestión más o menos simétrica del ensimismamiento. No obstante, he de señalar que ambos problemas tienen un origen, una raíz común. Esa raíz es la inseguridad que produce el mundo histórico, el mundo de la civilización. El mundo tradicional conocía otro tipo de inseguridad: la inseguridad de seguir vivo al día siguiente. Pero los individuos de este mundo estaban seguros de saber quiénes eran: miembros de una horda, un clan, de una tribu, y sabían qué tareas comportaba esa dependencia que para ellos era seguridad, la seguridad de la sociedad cerrada. Pero el mundo histórico es un mundo cambiante. No aspira a que las cosas se queden como están sino a mejorarlas. Para eso aparecen las leyes y los individuos de las sociedades abiertas se preocupan por prosperar o, como se dice ahora, por triunfar socialmente. Esa tendencia a mejorar produce inseguridad. Nadie es igual a sí mismo, porque debe crecer —y si no lo hace se encogerá, se arruinará—. Esta es la causa del ensimismamiento: la búsqueda de una verdad que se supone agazapada en el fondo de la conciencia, la búsqueda de ser para sí mismo (y no para los otros).

La expresión del ensimismamiento fue en una larga primera etapa muy elemental, incluso tosca. Se vio obligada a encontrar un lenguaje especial, que no existía hasta entonces: un discurso para la amistad, para los sentimientos, para las dudas. La poesía

sentimental, el ensayo, incluso el testamento en la Antigüedad son los géneros que destacaron en este ámbito. Pero también hemos conservado otros géneros menores como los cuadernos de notas o las cartas ficticias de personajes míticos o históricos. Todos estos géneros apuntan en esa dirección: la de explorar el ensimismamiento. La Edad Media no fue una etapa demasiado propicia para el ensimismamiento, pero tuvo algunos momentos brillantes, como la correspondencia —dudosa— cruzada entre Abelardo y Heloísa, tan cínica la de él y tan apasionada la de ella. La excepcionalidad de esa correspondencia ha sido sancionada por la posteridad, que la ha recreado en una veintena de obras. Diré, al paso, que el ensimismamiento tiene también su expresión musical. La obra musical de Abelardo es una prueba, pero conviene recordar que la poesía sentimental de la Antigüedad era musical. Con el Humanismo estos géneros experimentaron un notable desarrollo. Es entonces cuando aparecen el autorretrato, los diarios, la novela epistolar o la mejor expresión mística ... Ya en la Antigüedad había aparecido la novela en primera persona que tiene su continuidad en la novela picaresca. No conviene olvidarlo porque la aparición de la narración personal (en primera persona suele decirse, según el modelo alemán) surge en la comicidad. De la misma manera que la más profunda introspección tendrá un carácter religioso —ascético-místico, solemos llamarlo—.

En la Modernidad los géneros del ensimismamiento han crecido exponencialmente, en la misma proporción en que ha crecido la necesidad de dotarse de identidad, esto es, de imagen pública. La razón de ambos fenómenos es la hegemonía indiscutible del individualismo, la forma genuina del pensamiento moderno. La eclosión individualista conlleva el deseo irrefrenable de autoconsciencia. Fenómenos como el narcisismo adquieren una proporción y una envergadura insospechables, patológicos. El ensimismamiento invade la poesía, el ensayo, la novela, el teatro; y eleva y dignifica las confesiones, las memorias, los diarios —es decir, los géneros de la rendición de cuentas—. Incluso se novelizan estos nuevos géneros personales. Suele mencionarse como antecedente de la irrupción del individualismo la obra de Montaigne. Pero Montaigne no es, en absoluto, un individualista, por la sencilla razón de que se ríe de sí mismo. En sus Ensayos encontramos su autorretrato en términos jocosos y, por supuesto,

ensayo. Rousseau nos ofrece una confesión moderna, esto es, novelada. Ya lo vieron así los miembros del Círculo de Jena. También las memorias se novelizan, recurriendo a motivos humorísticos: así Chateaubriand y sus Memorias de ultratumba, Ch. Lamb y sus Ensayos de Elia, Larra y sus obras... El caso de Larra es muy significativo porque paseó su drama vital por el ensayismo, el teatro y la novela. A partir de ese momento inicial de la Modernidad que llamamos romántico no solo proliferan las obras que miran al interior, sino que se produce un fenómeno envolvente. Víctor Hugo lo explica muy bien: «cuando os hablo de mí os hablo de vosotros [...] ¡Ah! Insensato quien crea que yo no soy tú» (en el prefacio a *Les contemplations*).

Llegados a este punto quizá convenga apuntar que el proceso de ensimismamiento ha dado lugar a la aparición de formas variadas de material autobiográfico en los géneros literarios. Ese material puede tomar la apariencia de géneros específicos de la rendición de cuentas (confesiones, memorias, diarios...) pero también sucede que aparezca enquistado en otros géneros complejos, especialmente en la novela y en géneros afines. La variedad de presentaciones no puede ocultar el proceso histórico de formación del sujeto de conciencia civilizatorio. Tal proceso se funda en la imposibilidad de coincidir con uno mismo. El mundo se percibe en movimiento perpetuo y esa es la causa de que no puedan coincidir el yo en el pasado con el yo actual. La no coincidencia da lugar a distintos fenómenos culturales y literarios. Trataré de enunciar los más relevantes.

El punto de partida de estos fenómenos es la necesidad de autoexploración y su proyección literaria, escrita. La presunción de que cabe alguna duda respecto de la identidad conlleva la necesidad de objetivarse. En otras palabras, la inseguridad del sujeto le lleva a proponer unos símbolos y un discurso que calme la ansiedad del vacío y que le ofrezca la ilusión de inmortalidad —como viera Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*—. El primer momento de este proceso de construcción simbólica es el de la duda. Una simbología de la duda se encuentra en la pintura de Durero o en la obra de Montaigne. En la serie de autorretratos de Durero lo vemos objetivarse sucesivamente como un joven desorientado, como un cortesano o como Cristo. Es decir, en una

secuencia que va desde la autohumillación a la autoafirmación. Así es también la obra de Montaigne. Su autorretrato conlleva el momento de la autohumillación, pero el resto de sus ensayos tienden a la autoafirmación. Este momento afirmativo y reivindicativo lo encontramos en los prólogos de Cervantes al Quijote y a las Novelas Ejemplares. En ellos se reivindica como el primero en novelar en castellano o como poseedor de una gran imaginación sin renunciar a la ironía de presentarse en un momento de falta de inspiración. Algo similar ocurre en la obra de Rembrandt, que se representa como pobre, loco e, incluso, como dios. Esta es una línea serio-cómica de la construcción de la identidad. Frente a ella se despliega una línea heroica de construcción de la imagen pública, que pasa por las figuras literarias del aventurero, del caballero, del sabio o del santo. Se trata de una actitud voluntarista y conservadora que trata de obviar la evolución del personaje a costa de negarle vida interior. Por último cabe señalar una línea de representación basada en la divinización o salvación. Se trata de sobrevivir a la muerte, mediante un proceso estético de iniciación que permite al personaje hacerse visible o ubicuo. Es la línea ascético-mística, fundada en la expiación de pecados y el acceso a la santidad. Esta línea continúa en la Modernidad, pero ha adquirido ahora un perfil laico que ha despistado a los estudiosos, demasiado apegados a un historicismo literal. Y, sin embargo, Unamuno y otros la vieron con nitidez. Quizá el prólogo de Rousseau a Las confesiones sea el primer paso de esta línea de salvación laica.

Estas han sido las grandes sendas de construcción de una imagen, que puede ser tanto una imagen pública como una imagen privada, la del ensimismamiento. La tercera vía sería la de la iniciación ascético-mística, que es una forma mixta que tiene versión laica en la Modernidad. Pero esto nos está desviando de nuestro tema que no es otro que el ensimismamiento.

Novela ensimismada

El fenómeno del ensimismamiento ha conocido en la literatura moderna una explosión cuyo alcance, riqueza y profundidad solo han recibido aproximaciones parciales ²⁵ . Quizá la fórmula que mejor refleja esa explosión sea la de la novelización del ensimismamiento . Quiere decir esto que el ensimismamiento se ha convertido en la era moderna en el fenómeno literario por excelencia, no solo en la novela, como parece sugerir esa expresión, sino en el conjunto del dominio estético. Si le llamo novelización es porque ha sido precisamente en la novela donde ha alcanzado su expresión más destacada. Al ser la novela el género cuya forma estética es la más libre ha podido captar las enormes posibilidades del ensimismamiento y ha exportado esa libertad a otros géneros literarios y a otras artes —como el cine, el teatro y las artes plásticas—. Los aspectos más evidentes de este proceso son la autoparodia y el autoanálisis, que vienen siendo comprendidos como autoficción . Pero los antecedentes de lo que hoy llamamos autoficción se remontan al siglo xix con la aparición del concepto de stendhaliano de egotismo y de novelas-diario tales como el *Diario de un hombre superfluo* de Iván Turguénev, formato que ha tenido una importante secuela —Gógol ya había adoptado la forma del diario; después vendrían, Sartre, Norman Mailer, Coetzee y otros—. Pero también ha dado lugar a la aparición de diarios novelados, como el *Diario americano* de Italo Calvino o los de Pessoa, Torga y Trapiello.

Al mismo tiempo que aparecen estas formas novelísticas nuevas aparecen otras muchas y difícilmente encuadrables en un concepto formalizado. Me refiero al empleo de material autobiográfico en las novelas y en otros géneros —la poesía moderna está altamente novelizada—. Así Saramago ha dicho: «yo mismo soy la materia de la que están compuestas mis novelas» ²⁶ . Novelistas como Luis Landero han ofrecido una amplia gama de modalidades de empleo de su experiencia vital, sin recurrir a la autobiografía, salvo en *El balcón en invierno*, que es una biografía novelada. Puede concluirse

que toda la literatura moderna está salpicada por la explosión del ensimismamiento. De la misma manera que puede decirse que el individuo moderno está atrapado por el problema de la identidad. Por eso, en vez de dedicarme a formalizar un concepto como la autoficción —tarea que se me antoja falaz—, me dedicaré a tratar de entender las raíces del problema.

Alexis de Tocqueville explicó la doble tendencia de la sociedad moderna a la libertad y a la igualdad. Precisamente porque en la sociedad moderna el individuo se libera de las ataduras estamentales, religiosas, y de casta aproximándose a un estatuto igualitario y libre no puede evitar su condena al aislamiento y a la inseguridad. Incluso esta tendencia ha permitido la expansión de una de las peores plagas antisociales: el narcisismo. Responder al reto moderno conlleva una lucha por la autoconsciencia y la reflexión. La gran tarea moderna es la de expandir la conciencia.

Esta tarea tropieza con dificultades. Esas dificultades se pueden reducir a un único problema: el de enfrentarse a una sociedad de una complejidad nunca vista hasta ahora. Los individuos sufren en el mundo moderno para ubicarse. Las dudas y la desorientación se apoderan de ellos. Y la duda última parece ser la del contacto con lo que Lacan llama lo real. Esta duda es falaz, porque falaz es la distinción entre lo ideal y lo real. La materialidad del mundo moderno no es solo la materialidad de las cosas. Es también la materialidad de las ideas. Como dice el tópico zizeceano: tan importante y real es el valor de una empresa como la confianza o los temores de los inversores. Y más todavía sucede en el mundo de la política por no hablar de la literatura y las artes. Lo vemos todos los días. La autoficción, en su provisionalidad conceptual y su escurridiza actualidad, no es otra cosa que el nombre que se aplica a determinadas representaciones —sobre todo, novelísticas— del simbolismo de la actualidad en su dimensión más ensimismada.

El ensimismamiento es la fórmula moderna de expresión del didactismo. Ese didactismo lo hemos visto en todas las novelas o cuasinovelas mencionadas. Ha adoptado posiciones aparentemente diversas, desde la investigación de la autoconsciencia al simbolismo humorista o hermético. Y digo aparentemente porque una mirada de mayor calado nos mostraría que, más allá de las posibilidades

planteadas, las diferencias no son tan grandes como pudiera parecer. El didactismo del siglo xx no ha sido tanto el didactismo de la formación sino un didactismo de la salvación ante el torbellino de las fuerzas centrífugas o centrípetas que amenazan el proyecto de la humanidad

Foucault y el ensimismamiento

Como habrá deducido el lector esta línea de pensamiento sobre el ensimismamiento puede concebirse como paralela a la hermenéutica del sujeto de Foucault. Sin embargo, quiero hacer notar que se trata más bien de una divergencia que de un paralelismo. Mi objetivo es de signo estético. El de Foucault es de signo moral. El propósito de Foucault es mostrar como la cultura de la inquietud de sí mismo (*epimeleia heautoú*) es el origen de la espiritualidad mal llamada judeocristiana —Foucault la ve crecida y arraigada en el pensamiento grecolatino— que impone la autorrenuncia para el acceso a la verdad. El pensador francés ve la continuidad de ese desvío del conocimiento que es la espiritualidad, «el precio a pagar por tener acceso a la verdad». Esa renuncia a sí mismo habría sido rectificada en lo que llama momento cartesiano, que significaría la prioridad del *conócete a ti mismo* sobre la inquietud de sí. Así la Modernidad se fundaría sobre el principio de que solo la verdad da acceso al conocimiento y que el conocimiento requiere condiciones personales y culturales.

Esta propuesta, que se apoya sobre un impresionante conocimiento de la literatura antigua, tiene sus límites. En primer lugar, concibe el problema como una historia de la subjetividad frente a una historia de la verdad. La categoría de sujeto tiene un carácter ahistórico para Foucault. Es un prejuicio. La ausencia en Foucault de una filosofía de la historia proviene de la fusión de estructuralismo y psicologismo en la que funda su pensamiento. En segundo lugar, conlleva una concepción débil de la verdad —una concepción individual—, que le lleva a concluir que el sujeto es capaz de alcanzar la verdad, pero la verdad no es capaz de salvarlo (La hermenéutica del sujeto, 35). Para Foucault el cuidado de sí mismo es el estadio natural del sujeto y su propósito teórico se agota en mostrar que la renuncia a sí mismo es una moral que nace en la Antigüedad y que no es solo la herencia judeocristiana. La explicación del ensimismamiento se agotaría en esta línea de pensamiento en la cultura *psi*. El conflicto entre la imagen pública y

la imagen privada lo extiende Foucault a todo el periodo histórico, cuando el conflicto como tal es un fenómeno plenamente moderno.

En mi propuesta el objetivo es explicar cómo ha llegado a ser un rasgo esencial de la estética de la Modernidad el ensimismamiento. El ensimismamiento no es entendido como un principio —como el sujeto foucaultiano— sino como una etapa del proceso civilizatorio que asume la tarea de ir desplegando y legitimando lo que el mismo Foucault llama «lo interior». Que la espiritualidad occidental haya ofrecido resistencia al despliegue de lo interior —resistencia en la imposición de la autorrenuncia— es consecuencia de la aparición y hegemonía del pensamiento dogmático, una etapa infantil del desarrollo de la cultura, que no debe asociarse únicamente al pensamiento teocrático judeocristiano, como afirma con acierto Foucault. La era del dogmatismo concluyó con la llegada de la era moderna. Es verdad que el pensamiento dogmático sobrevive en la Modernidad, pero ha quedado reducido a un espacio subordinado y en continuo retroceso, pese a la resistencia violenta a la que suele dar lugar. La Modernidad es el momento de la superación de la autoculpable minoría de edad y el ensimismamiento es su más importante seña de identidad.

Las concepciones de la autoficción en el marco de la teoría literaria actual son, pues, necesariamente limitadas, en cuanto que son un reflejo muy parcial de la gran evolución de la cultura y de la identidad. Y responden a una demanda de la casta de los escritores y de los profesores, que no suelen verla como un aspecto de un fenómeno global.

El hombre inútil y el andrógino

Y también convéncelo de que dice la verdad al afirmar que los filósofos más razonables son inútiles para la mayoría, pero exhórtalo a que eche la culpa de eso no a los hombres razonables, sino a quienes no recurren a ellos.

Platón

, República, libro VI

La literatura moderna adopta una serie de imágenes nuevas que sirven para expresar los retos y problemas que plantea un tiempo nuevo. Entre las figuras modernas tiene un papel relevante la del hombre inútil, al lado de otras como el andrógino, la mujer fatal, el hombre del subsuelo, el hombre de bien (kalokagathós), la bella bondadosa, etc. Algunas de estas figuras existen en el imaginario premoderno (la femme fatale, el hombre de bien, la bella bondadosa) pero adquieren un nuevo relieve en la Modernidad. El hombre inútil es una figura por completo moderna. En la filología rusa, la primera en reparar en esta figura, aparece como *lishni chelovek*, lo que ha sido traducido al inglés como *superfluous man*, al francés como *l'homme de trop* y al español por el hombre inútil. Aunque su perfil es tragicómico no se puede explicar por una simple fusión de dos figuras modernas. Esta novedad explica la versatilidad que veremos más adelante. Otra característica del hombre inútil es su género. El hombre inútil es un varón. Su inutilidad se entiende enfrentada a la productividad y vitalidad de una figura femenina. A menudo, la actividad mundana es concebida como la actividad de un aparato administrativo que se sirve de figuras mecánicas, esto es, dotadas de una existencia irrelevante. El hombre inútil se cree consciente y rebelde, aunque sea pasivo, ante la impersonalidad

burocrática y la actividad —bondadosa o perversa— de las mujeres.

La figura del hombre inútil u hombre superfluo es la figura del varón moderno. El varón moderno se ve sobresaltado por la emancipación de la mujer. La mujer del mundo moderno deja de ser un estamento subordinado. Así había sido considerada en las etapas premodernas. Jenofonte, en el *Económico*, compara la educación de la mujer con la labor del pastor —el varón— con su rebaño. La mujer está a la altura de los animales domésticos. Aristóteles, algo más civilizado que el militar ateniense que fue Jenofonte, la sitúa al nivel de los niños. Debe ser educada por los padres y por el marido, pero no necesita una educación académica, como el varón. En cambio, alguna voz aislada defendió la igualdad de la mujer. Es el caso de Platón, que en *República V*, reclama la misma educación para hombres y mujeres. En los siglos posteriores siguió siendo así hasta la era moderna, en que la aparición, al principio tímida y después decidida, de la mujer en la escena pública ha cambiado radicalmente esta situación. La estética —y la literatura— ha contribuido a visibilizar este giro. La figura del hombre inútil, que debe su origen a Turguénev y Gonchárov, es consecuencia de ese giro. Esta figura —Chulkaturin, Oblómov— ofrece un punto de vista de género, pues se contrapone a figuras femeninas salvadoras. Otra perspectiva ofrece el hombre ridículo u hombre del subsuelo de Dostoievski. En las obras de este autor el hombre moderno ofrece su perfil ridículo. Entiéndase ridículo como una mezcla entre lo cómico, lo marginal y lo abyecto. Así son el hombre del subsuelo, el personaje de «Bobok» o el de «Sueño de un hombre ridículo», por poner unos ejemplos. Se trata de la misma figura contemplada desde dos puntos de vista distintos: el hermético (el inútil) y el humorístico (el ridículo), aunque las dos perspectivas están presentes en esta figura, solo que dominan una o la otra. La dimensión ensimismada —esto es, que hay algo de la personalidad del autor en el personaje— está presente siempre, sea cual sea la perspectiva dominante.

Las distintas facetas de la inutilidad masculina tienen su raíz en la carencia de identidad, la gran obsesión del hombre moderno. De una forma u otra, los más perspicaces pensadores modernos han venido a constatar la imposibilidad de construir una identidad para el hombre moderno. «Je est un autre», escribe Rimbaud en una

carta a Georges Izambard. Y, aunque esta frase admite varias lecturas, quizá la versión más apropiada pudiera ser que no es posible una identidad estable en un mundo radicalmente inestable. La carencia de identidad del hombre moderno provoca la sed de señas de identidad que se aprecia en los individuos de nuestro tiempo, especialmente entre los jóvenes. Cualquier fruslería parece servir como seña de identidad: la simpatía por un equipo deportivo, por un grupo musical, por una opción política... Cualquier atributo que se pueda añadir al perfil de usuario de una red social se convierte en materia para la adopción de una identidad ocasional y pasajera. El hombre inútil es un personaje consciente de la falacia de esos recursos sustitutorios, infantiles acaso, que intentan cubrir el vacío identitario. Esa conciencia hace de él alguien que busca, que persigue un nivel de existencia superior que no termina de alcanzar. También esa conciencia hace de él un desarraigado. En el polo opuesto al hombre inútil se sitúa el eterno femenino, como lo llama Goethe. El eterno femenino significa el arraigo a la naturaleza. Las figuras femeninas ejercen una atracción sobre el hombre inútil, la atracción natural, que es rechazada de diferentes formas por el varón inútil, ya sea mostrando la indiferencia o limitando temporalmente esa atracción.

Quizá la expresión eterno femenino no sea la más adecuada para esta figura. La mujer moderna no es eterna sino nueva. Se trata de una figura femenina que se reviste de atributos activos, varoniles. Los atributos activos han sido un privilegio varonil hasta la era moderna. El horizonte de la igualdad y la libertad convierten la representación de la mujer en una figura nueva: el andrógino, femenino por su naturaleza y masculino por sus atributos.

El andrógino es uno de los polos que define al hombre inútil. El otro es el ideal del hombre-dios. El hombre-dios es el gran ideal moderno: la Humanidad moderna prescinde de la idea de Dios para el gobierno del Universo y pretende ocupar el vacío que deja esa idea con un nuevo ideal, el de la Humanidad divina. El hombre-dios prepara el asalto a los cielos. A sus pies, como dice Jung, está la Historia. El futuro le demanda el asalto a la ilustración, el principal atributo de la Providencia. El hombre-dios debe ser, pues, un superhombre. Pero la imaginación literaria moderna no ha construido superhombres, sino hombres inútiles (y algunos

monstruos). Estos inútiles se han desprendido de su dimensión animal, pero eso no les hace superiores sino más débiles. Carecen de iniciativa o, al menos, de iniciativas constructivas. Están aislados. Se empequeñecen. Se arrugan.

El hombre inútil es sin duda una de las figuras literarias modernas más prolíficas y, con seguridad, una de las más significativas. La filología eslava parece haber reparado en ella, vinculándola a los personajes de Iván Turguéniev y al perfil de Oblómov, el personaje de la novela homónima de Iván Gontcharov. En Occidente, los estudiosos han reparado en aspectos parciales de la figura del hombre inútil, aunque también aparece la figura del escribiente *Bartleby* de Melville. Quizá el más importante de esos aspectos parciales sea el asunto del *spleen*, que está presente en el panorama literario e intelectual desde que lo alumbrara Lord Byron y lo continuara Baudelaire. Pero *spleen*, *abulia*, *ennui*, *Weltschmerz*, aun siendo asuntos relevantes, solo ofrecen una imagen parcial del problema del hombre inútil. Todos ellos tienen en común un significado parecido: desde melancolía (*esplín*) a pesimismo o tristeza existencial (*Weltschmerz*). Todos, además, fueron acuñados o reacentuados en el siglo xix como intentos de caracterización de la incapacidad individual para la acción, debida al peso de la responsabilidad que asume el género humano moderno ante la vida y ante el mundo. Estos términos han entrado en la terminología literaria como temas vinculados a la Modernidad. Al reunirlos en la figura del hombre inútil trato de darles su más genuina concepción estética, en cuanto son atributos de una de las figuras más productivas de la Modernidad.

Trataré de mostrar a continuación que la figura del hombre inútil, con sus variantes, es tan productiva en las literaturas occidentales como lo ha sido en la rusa. Lo que sigue es solo un esbozo de un proyecto. La tarea de exponer un mapa de la presencia de ambas figuras en la Modernidad requiere un esfuerzo colectivo, y no es propósito de estas páginas, que han de conformarse con sugerirla. He de hacer otra aclaración sobre la triple denominación hombre inútil-superfluous man-homme de trop. Estas denominaciones tienen su origen en los títulos de la primera novela de Turguéniev: *Diario de un hombre superfluo* (*Dnevnik líshnego cheloveka*). Este título se ha traducido al francés como *Le Journal d'un homme de*

trop, traducida por Louis Viardot, el marido de Paulina García Viardot, la cantante española amada por Turguéniev. La versión española, en cambio, no sentó cátedra por ser muy tardía ²⁷ . El mejor estudioso español de Turguéniev, Juan Eduardo Zúñiga, prefiere la denominación hombre inútil, que le viene sugerida por otra novela del autor ruso: Dmitri Rudin . En cambio, el alemán y el inglés respetaron la literalidad del título ruso con el adjetivo superfluo: Tagebuch eines überflüssigen Menschen y The Diary of a Superfluous Man . De ahí que tengamos tres denominaciones para el mismo fenómeno.

Pero, como suele suceder, el fenómeno del personaje inútil es anterior a la aparición del concepto. Una de las primeras alusiones al hombre inútil puede verse en el Cándido de Voltaire. El sabio Martin es tachado de inútil para la vida porque es incapaz de actuar. La versión moderna del sabio o del educando se verá investida con frecuencia de los atributos de la inutilidad. Pero la primera gran versión del inútil moderno va vinculada a una figura en decadencia: el cortesano. El cortesano moderno aparece como un hombre ocioso, que se aburre y busca motivos de escándalo o un tipo de vida heroica que los nuevos tiempos no admiten ya. Eugenio Onegin (Aleksandr Pushkin) y Fabrizio del Dongo de La Chartreuse de Parme (Stendhal) ilustran esa figura del cortesano inútil. Ambos son rentistas. No necesitan vivir de su trabajo, pues tienen un patrimonio familiar. Pueden buscar aventuras bélicas o sentimentales. La irrupción en la vida pública del joven Del Dongo no puede ser más ilustradora de la inutilidad. Huye de su casa para ir a combatir a Waterloo al lado de su idolatrado Napoleón. Pero cuando llega solo puede participar en unas acciones ridículas y no consigue estar seguro de si realmente ha participado en la batalla ²⁸ . Este tipo de personajes ha sido caracterizado como Byronic hero o héroe de Byron por la crítica, a partir de Las peregrinaciones de Childe Harold . El carácter cortesano pero, a la vez, trascendente del personaje inútil ha hecho que se proponga como antecedente a Hamlet. El príncipe de Dinamarca es, en efecto, un indeciso y su conducta resulta rara y errática. Es sabido que el Hamlet de Shakespeare tiene unos antecedentes (el Ur-Hamlet, las Histoires tragiques de François de Belleforest, la Vita Amlethi de Saxo Grammaticus, leyendas nórdicas) que apuntan a una raíz tradicional (hay también un cierto paralelismo con la figura de Orestes, que

huye y duda antes de vengar a su padre). Es posible suponer que la figura del hombre inútil, indeciso tiene una raíz tradicional pero, en la Modernidad, alcanza un nuevo relieve y se libera del caso trágico paterno para asumir un drama de alcance existencial. En España este tipo de personaje se encarna en el don Álvaro del Duque de Rivas (Don Álvaro o la fuerza del sino) . A esa estirpe pertenece el decadente Marqués de Bradomín de Valle-Inclán.

Una variante del cortesano inútil es el ideólogo incapaz de llevar a la práctica sus propuestas y condenado a perecer. Un precedente de esta figura es Enjolras en *Los miserables* (Hugo), un soñador que muere con dignidad. El mismo perfil dramático aparece en el Ramón Villaamil de Miau (Galdós). Son ideólogos con un perfil dramático, muy distinto del perfil de Oblómov, que ha venido a ser el paradigma del inútil-ideólogo.

El primer gran momento de la figura del hombre inútil es el último cuarto del siglo xix. Se trata de un momento de denuncia de la inutilidad. Gustave Flaubert, Émile Zola, Galdós y Clarín nos han dejado algunas de las mejores muestras de inútiles modernos. Bouvard et Pécuchet representa la cima de la versión cómica del inútil. Dos tontos inútiles recorren las disciplinas mostrando su inutilidad y la depravación de la opinión pública. Para Flaubert inutilidad suele ser necedad ²⁹ . Zola, en cambio, suele optar por la dimensión dramática con variaciones. El marido de Thérèse Raquin es un inútil enfermo. La esposa hastiada de Aristide Saccard cae en una relación incestuosa con el hijo del marido en *La curée*. Y a Cézanne lo retrató en tonos ácidos como el pintor Lantier en *L'oeuvre* .

Según Juan Varias, encontramos en los personajes galdosianos dos formas de inutilidad: el inútil indolente y el débil de ánimo (1997). En el primer caso sitúa a Manuel José Ramón del Pez, Juanito Santa Cruz y José María Bueno de Guzmán. A Pez le hace declarar Galdós: «soy la expresión de esa España dormida, beatífica, que se goza en ser juguete de los sucesos y en nada se mete con tal que la dejen comer tranquila» (*La de Bringas*). De los donjuanes Santa Cruz y Bueno de Guzmán subraya que su «vocación» sexual es fruto de la indolencia (no de una perversión activa) y expresión de la vanidad, la cursilería o de la pura frivolidad. A este grupo remite Galdós a

don Álvaro Mesía, el donjuán clariniano al que definió, en el prólogo a la tercera edición de *La Regenta*, como «materia inerte que no sirve para nada». Los personajes de la debilidad anímica son presentados como víctimas inocentes de su incapacidad espiritual provocada por la caquexia social, el elemento hermético. Destaca Varias a Ramón Villaamil y su hija Abelarda. De Villaamil dice que su fracaso no se presenta como consecuencia del mal social, sino de su flaqueza y mansedumbre. El cesante está sometido a la tiranía de su esposa, que le recrimina constantemente su docilidad y servilismo. También sitúa Varias en este mismo escenario a Jacinta Arnáiz y León Roch, personajes vitalmente empobrecidos y sometidos a las convenciones burguesas. No contempla Varias otra forma de inutilidad, la que representa Máximo Manso. Esta parodia de la novela de educación —*El amigo Manso*— muestra el fracaso de la cultura académica ante el apremio de la vida, aun en sus formas más vulgares. También Clarín se fijó en la figura del inútil, como testimonia el Bonifacio Reyes de Su único hijo, el hombre sumido en dudas ³⁰.

Inútiles en el siglo xx

La literatura del siglo xx ha preferido subrayar la trascendencia del inútil. Nuevos matices y aun perfiles han ido apareciendo sobre esa figura. También ha aparecido una teoría, ya anticipada por Nietzsche.

Que la crítica se haya fijado en la abulia como característica de la literatura de la generación del 98 es indicio revelador de que el hombre inútil reina en este momento de la historia literaria. En efecto, en el año 1902 se publican *Camino de perfección* de Pío Baroja, *La voluntad* de Azorín, *Amor y pedagogía* de Unamuno y *Sonata de otoño* de Vallé-Inclán, muestras de otras tantas formas de inutilidad literaria, encarnadas por Fernando Ossorio, Apolodoro y el Marqués de Bradomín. Quizá sea Unamuno quien más profundizó en esta figura. Su *Augusto Pérez* bien puede servir de paradigma de hombres inútiles, sin olvidar a Manuel Bueno —inútil en su paradoja—, *Don Sandalio* o el *Emeterio Alfonso* de *Un pobre hombre rico*. El prólogo de *Niebla* dibuja entre requiebros cómicos la figura del hombre inútil. En él se caracteriza a *Augusto Pérez* por su extremado «escepticismo hamletiano», detalle que apunta al hecho de que algunos teóricos han visto en el príncipe de Dinamarca el prototipo de hombre inútil. El prologuista señala también el pesimismo como sentimiento de la vida y trae a cuento el tedio de *Giacomo Leopardi*. La presentación de *Augusto* es la del perfecto inútil. Lo vemos al salir de su casa. Saca la mano en el portal para comprobar que llueve y le importuna tener que desplegar el paraguas, porque es «tan elegante» plegado como feoabierto. No sabe si caminar a la izquierda o a la derecha. Piensa que se decidirá según la dirección que tome un perro. Pero llega una bella señorita y se va tras ella. También Pío Baroja exploró las posibilidades novelísticas del hombre inútil. Quizá el *Andrés Hurtado* de *El árbol de la ciencia* (1911) sea su inútil más logrado, con apelación a *Arthur Schopenhauer* incluida, que ya había aparecido en *Camino de perfección*. *Hurtado* intenta encontrar un sentido a la vida y dotarla de valores. Pero su búsqueda resulta

infructuosa y termina suicidándose —un final frecuente de los personajes inútiles—.

La presencia de hombres inútiles en la novela española del siglo xx es constante. Benjamín Jarnés tituló *El profesor inútil* (1926) una de sus mejores novelas. Se trata de otra parodia de la novela de educación. El inútil maestro y donjuán recibe lecciones de las mujeres que pretende seducir.

La literatura francesa no se queda atrás en su indagación sobre la figura del inútil. André Gide es quizá su cultivador más destacado. En *Los monederos falsos* (*Les faux-monnayeurs*) aparecen personajes secundarios, como Vincent Molinier que es un inútil loco. *Les caves du Vatican* se articula en torno a los inútiles. Personajes inútiles como la familia Baraglioul (Anthime Armand-Dubois, Julius de Baraglioul y su hermana la condesa Guy de Saint-Prix, los Fleurissoire —estos últimos, tontos—) son víctimas de los perversos tricksters Lafcadio Wluiki y Protos. Pierre Drieu La Rochelle se autorretrata dilentante y frívolo en *L'homme couvert de femmes* y *Journal d'un homme trompé*. Enrique Vila-Matas retoma este título para una sección de *El mal de Montano* («Diario de un hombre engañado»). Otros inútiles relevantes son el Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* (de Louis-Ferdinand Céline), un inútil escéptico, y el Thomas l'Obscur (de Maurice Blanchot), un solitario. Pero quizá la innovación más relevante de la figura del hombre inútil se la debemos a Albert Camus.

El hombre absurdo

Camus concibe el hombre absurdo como la versión radical del hombre inútil. Dostoievski es la fuente de esta concepción. Ya Gide se había inspirado para su Lafcadio Wluiki en el Raskólnikov de *Crimen y castigo*. De Dostoievski toma Camus el personaje de Kirilov, un personaje de *Los demonios* que presenta una teoría que induce al suicidio (se olvida de Stepán Trofimóvich, el inútil de esa novela). Camus eleva esa teoría dostoievskiana a la categoría del absurdo existencial. Si el hombre inútil queda paralizado por la libertad, el hombre absurdo parece creer que la independencia le convierte en dios. El suicida es un inútil consciente de la inutilidad de la vida. Paradójicamente, Camus lo presenta bajo la advocación de Sísifo, un inmortal que ha huido del infierno porque ama la vida. El propósito de Camus es retomar el hilo que conduce de Dostoievski a Kafka. El resultado sería la irritación de la inutilidad de la vida. Sin embargo, en su versión novelística —menos monológica, como diría Bajtín, que la versión ensayística de esta cuestión— el extranjero es un inútil que acepta su condena. Camus insiste en que el hombre absurdo es trágico, pero debería decir que es tragicómico. De hecho, él mismo detecta un toque humorístico en el planteamiento del suicidio que hace Dostoievski.

Otra versión del hombre que sobra que ha alcanzado un notable impacto es la de la novela *Un homme qui dort* de Georges Perec. Se trata de una versión influida por el *Bartleby* de Melville y, sobre todo, por Kafka. Continúa la indagación sobre la figura del inútil que renuncia a la vida: es un estudiante de sociología que no se levanta una mañana para ir a un examen y que decide quedarse encerrado en su habitación, pero termina descubriendo que el ser humano es un invento maravilloso.

Dos apuestas recientes por nuestra figura son *L'homme de trop* (2010) de Thierry Aué y *L'homme inutile* (2011), obra teatral de Bernard Sorel, adaptación de la novela rusa de Yuri Olesha *L'Envie*. Como curiosidad añadiré que la expresión «*homme de trop*» ha sido

tomada en sentido literal, el hombre que sobra, en el título de la novela de Jean-Pierre Chabrol, llevada al cine por Costa-Gavras: Un homme de trop (novela en 1958 y film en 1967).

Últimos inútiles

Volvamos a la literatura española. También el Martín Marco de La colmena de Camilo José Cela es un inútil. Solo experimenta miedo y hambre. La ciudad-colmena está repleta de vidas inútiles. Un inútil ilustrado es el Pedro de Tiempo de silencio, de Luis Martín-Santos. Su inutilidad tiene algo de héroe byroniano. Este tipo de inútil, el byroniano, es un señorito desocupado que se embarca por casualidad en empresas ruinosas. Parece un personaje puramente romántico (Oneguin, Fabrizio del Dongo...) pero lo vemos reaparecer en esa nueva faceta que en la novela de Martín-Santos cambia el carácter cortesano por el universitario.

Un autor comprometido con la figura del hombre inútil es Juan Eduardo Zúñiga. Zúñiga ha recibido la poderosa influencia de Turguénev, el responsable de que los estudios literarios rusos se fijaran en esa figura. La primera novela de Turguénev, Diario de un hombre superfluo, fue decisiva para el reconocimiento de esta figura y le dio nombre en la cultura rusa. En su biografía de Turguénev, Zúñiga se fija en la dimensión autobiográfica y dramática que tienen los personajes inútiles del novelista ruso. De uno de ellos, Rudin, dice:

Se trata de un joven indeciso, sin gran voluntad, predispuesto a la renuncia y al sometimiento, y que en cierta medida se sabe culpable, pues Turguénev no podía ignorar el daño que acarrearía originando frustración a los demás. Esta es la materia prima de Dmitri Rudin [...] cuyo tema es el hombre inútil (61).

Zúñiga ha investigado las posibilidades de esta figura contraponiéndola a la de la mujer fatal, un tipo de figura femenina que se funda en la libertad y que ejerce una atracción fatal en los

hombres inútiles.

También Luis Landero, Luis Mateo Díez o Gonzalo Hidalgo Bayal han sido seducidos por esta figura. Landero ha probado con casi todas las variantes posibles de hombres inútiles: soñadores, emprendedores, aprendices, artistas y, por último, fugitivos. Incluso ha probado a fundir la inutilidad con la tontería, lo que da lugar al hombre inmaduro. Una de sus novelas se titula precisamente *Retrato de un hombre inmaduro*. Los inútiles de Landero tienen en común su incapacidad de reconciliarse con el mundo actual, con la rutina de la vida cotidiana y sus compromisos (matrimoniales, laborales y culturales). Si en la obra de Zúñiga el inútil acentúa su dimensión mágica, esto es, la posibilidad de la metamorfosis, del misterio, del milagro, en la obra de Landero es el perfil tragicómico lo que predomina en sus personajes inútiles. Luis Mateo Díez suele fundir las dos dimensiones del inútil en su obra. A diferencia de los universos de Zúñiga y de Landero, el universo de Luis Mateo Díez está dominado por el pesimismo. Sus personajes nacen del fracaso físico y existencial. Ismael Cieza, de Pájaro sin vuelo, representa la concentración en un día inolvidable de todas las contradicciones de su vida, producto de su incapacidad para decidir. Hidalgo Bayal se ha inspirado en esta figura para su novela *Paradoja del interventor*. Y el relato «Reparación» (*Conversación*) se inspira, a su vez, en otro de los momentos de referencia de esta corriente literaria: *Un homme qui dort* de Péric.

Aunque he limitado el escenario de estos inútiles a la novela moderna, no me resisto a señalar su presencia en la poesía actual. La poesía admite un proceso de novelización, sobre todo la poesía moderna. Un buen ejemplo reciente de ese fenómeno es *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro, uno de los best sellers de la poesía española. En esta obra pueden apreciarse claramente, pese al juego de ocultamiento autobiográfico que despliega el poeta, rasgos novelísticos: la presencia de dos personajes —Mister Eisen (eisen significa «hierro») y ella—, un argumento erótico-sentimental y un escenario, la ciudad de Nueva York. Pues bien, Mister Eisen, que aparece descrito como un Pigmalión contumaz, viejo y, finalmente, resignado, es un hombre inútil, acosado por la artritis y por su pesimismo.

Por último me referiré a la novela de Vila-Matas *Aire de Dylan*, que aporta una dimensión metaliteraria al problema del hombre inútil. Un escritor educado en la cultura del esfuerzo y arrepentido de ser tan prolífico —autorretrato paródico del propio Vila-Matas— queda pasmado cuando conoce a unos jóvenes alados, escépticos —los Oblómov, Vilnius y Débora—, que ante la gran crisis general del mundo han decidido apartarse, no colaborar en nada, montar la subversiva sociedad *Aire de Dylan*, que trata de capturar la verdadera esencia del alma de la época, el aire de nuestro tiempo. Vilnius es tachado por la malvada Laura Verás, su madre, de inútil, «el más que inútil Little Dylan» (312). El tema de la inutilidad es una de las referencias de Vila Matas, que ya dedicó una novela-ensayo a *Bartleby* y los escritores del NO, *Bartleby* y compañía.

Lecturas de la inutilidad

Una lectura puramente ideológica reduciría ese aire de nuestro tiempo a una posición lafargueana —el derecho a la pereza—. Pero una comprensión estética del hombre inútil debe permitir comprender que se trata de un asunto más complejo: una reflexión sobre la imagen de nuestro tiempo. La creación estética cumple una función: dotar de imágenes útiles, cada vez más complejas, para afrontar los retos de la gran travesía de la Humanidad. Esas imágenes son herramientas imprescindibles para avanzar en el gran proyecto humano: la travesía del reino animal al reino ilustrado. Nietzsche comprendió que el paso que había dado el hombre moderno era un gran salto. Se había despojado de la protección de los dioses y ponía en sus manos el destino del mundo. Tan grande le parece ese paso que no duda en afirmar que el hombre moderno es una nueva raza.

Sobre las consecuencias de ese paso han sido muchas y dispares las opiniones. El racismo alimentó la más provocadora: la coexistencia de dos razas humanas; la del hombre premoderno, incapaz de asumir el peso del reto, esto es, el hombre superfluo, y la del hombre moderno, consciente en diversos grados de su papel en el universo. Comprender el abismo que se abre a los pies del hombre moderno es tarea compleja. La literatura y las artes se han entregado a esa tarea. Y la forma más directa es la declinación de esta tarea de un hombre inútil. Un varón inútil coexiste con una mujer activa, un andrógino o, si se prefiere, una mujer libre, que anuncia la nueva raza. La frontera entre las dos razas no es una frontera jerárquica —como quisieron los racistas arios—, ni tampoco una frontera de clase —burgueses y proletarios—, sino una frontera genérica con contradicciones —porque también hay mujeres inútiles.

Andróginos

Es muy común concebir la figura del andrógino como un humano sin sexo. Suele ilustrarse esta figura con el Sepharite de Balzac, obra en la que hay una reivindicación del swedenborgismo. El cambio de sexo de Orlando en la novela homónima de Virginia Woolf ofrece otra referencia obligada a este asunto. También el personaje onírico de Pubis angelical de Manuel Puig responde a esa idea. Pero parece un concepto demasiado limitado y, sobre todo, poco sensible al papel de la mujer en el imaginario moderno, tan distinto del premoderno. Otro autor swedenborgiano, Henry James, nos ofrece una clave para comprender este asunto en su novela *Los europeos*. Se trata de una comedia sentimental, con un toque dramático: la presencia de una «belle dame sans merci», Eugenia, la baronesa. La «belle dame...» aparece en la novela homónima de Alain Chartier, en el siglo xv, y es un precedente del andrógino moderno, la mujer que se niega al amor porque quiere ser libre. Esta figura florece en la novela pastoril. El pastor se enamora de una mujer que defiende su libertad y que, en ocasiones, se disfraza de varón, como ocurre en la *Diana* de Jorge de Montemayor. Pero volviendo a la novela de James, quizá resulte más interesante que el planteamiento cómico-sentimental la dimensión educativa de esta novela. Tras la peripecia de la pareja Gertrude Wentworth-Felix Young, James apunta una confrontación entre los valores puritanos de la familia Wentworth y la rebelión juvenil de la joven pareja. Esta pareja pone en cuestión las tradiciones y valores conservadores. Felix es un personaje alegre y feliz. Contagia su alegría. Además, es artista plástico y, antes, ha sido actor teatral. Gertrude es una rebelde que rompe sus ataduras ante la presencia de Felix. Otros personajes de interés son Mr. Wentworth, un hombre de bien muy conservador y un tanto hombre inútil, la pareja Lizzie Acton-Clifford Wentworth, ella inteligente y el tarambana, el sacerdote Mr. Brand que es el educador y pretendiente fracasado de Gertrude, la hermana de esta, Charlotte, enamorada de Mr. Brand, y el inteligente y rico Mr. Acton, que corteja a la baronesa, sin éxito. La crítica valora sobre todo el tratamiento psicológico de los personajes. También es

notable el tratamiento de las costumbres, con el contraste entre los cortesanos europeos y los puritanos de Nueva Inglaterra. Sin embargo, quizá sea más valioso el tratamiento educativo —la relación con mujeres inteligentes, la baronesa, Gertrude y Lizzie; la apelación al paso por Harvard College; la presencia de una mujer extraña, la baronesa; el peso de la argumentación—. Un momento estelar del discurso educativo tiene lugar cuando Mr. Wentworth se lamenta de quedarse solo con su razón y Eugenia le replica que la razón propia resulta insípida, «es como una cama sin colchón». Un dato que no debe olvidarse es que la novela empieza en invierno y termina en otoño: un ciclo anual. Es el ciclo idílico. El tiempo se autoanula. La familia triunfa, pero Eugenia, la belle dame sans merci, no puede integrarse en ese ciclo. Esa figura va camino de ser un andrógino, la mujer libre.

Guillaume Apollinaire comprendió esta encrucijada genérica. En *Las tetas de Tiresias* combina la figura del andrógino en dos sentidos: la rebeldía de la mujer moderna y el cambio de papeles de género. Teresa/Tiresias pasa ser la mujer fuerte y rebelde. Su pareja, «el marido», se traviste. Es un hombre débil que sufre el acoso del «gendarme» por su apariencia femenina: «Si mi mujer es hombre / justo es que yo sea mujer». Y añade: «Soy una decente mujer-señor / mi esposa es un hombre-señora» (133).

Retomaremos la presencia del andrógino en el capítulo que vamos a dedicar a Dionisio Cañas por su propuesta del «hombremujer».

La Modernidad tardía

¿Hay una estética específica de las décadas posteriores a la caída del Muro de Berlín? Mi respuesta es no. En las páginas que siguen voy a tratar de argumentar ese no y de matizar la negación, añadiéndole alguna reserva.

El debate sobre la correspondencia entre la estética y un periodo concreto está abierto desde hace dos siglos. Esquematizando podemos decir que se vienen dando dos posiciones opuestas, la de los culturalistas y la de los esteticistas retóricos. Como es natural, ha habido y hay posiciones eclécticas. La mayoría lo son. Pero también es posible reducir las posiciones eclécticas a los dos polos en discordia. Además, en la actualidad, esas posiciones polares son fácilmente reconocibles o, al menos, lo es la primera de ellas: el culturalismo.

El culturalismo es hoy la posición hegemónica en el debate metodológico sobre cómo enfrentar la historia del arte y de la literatura. Pueden distinguirse dos grandes sensibilidades dentro del culturalismo actual: el culturalismo materialista anglosajón y el culturalismo filológico europeo. En el mundo anglosajón (sobre todo en los Estados Unidos se ha generalizado la denominación nuevo historicismo para referirse a esa variante del culturalismo). Stephen Greenblatt ha sido la personalidad más reconocida de este movimiento, que tuvo sus raíces en los años ochenta del siglo pasado en diferentes centros de la Universidad de California. En síntesis, la propuesta de Greenblatt supuso trasladar la teoría del poder de Michel Foucault a los estudios sobre la obra de Shakespeare. Greenblatt había asistido a los seminarios que Foucault impartió a mediados de los años setenta en la Universidad de Berkeley y cuyo contenido hemos podido ver después vertido en la Microfísica del poder. Muy brevemente puede decirse que Foucault describe el poder como un fluido y que ese fluido recorre toda la sociedad, como si fuera un circuito cerrado. La imagen que Foucault alienta es la imagen de la circulación del dinero. Foucault

veía una concepción estática del poder en el marxismo y en otras ideologías. Y cree que un concepto dinámico del poder permitiría una mejor comprensión de los problemas sociales y culturales. La traslación de esta noción por Greenblatt a la obra de Shakespeare y al teatro isabelino inglés fue muy mecánica. Pero esta propuesta se vio como la encarnación de una nueva forma de historicismo, una vía para desprenderse del viejo historicismo filológico (en el campo de los estudios literarios) o técnico (en el campo de los estudios artísticos). Para el impulso de este nuevo historicismo la presencia de Foucault en California fue tan importante como la dinámica de la estética en los Estados Unidos durante el siglo xx. Esa dinámica ha consistido en convertir la estética en una ontología del arte, esto es, en un discurso abstracto que pretende conectar los grandes conceptos filosóficos directamente con las expresiones artísticas, saltando lo que debería ser una estética histórica. El proyecto de una ontología del arte está perfectamente descrito en el más influyente manual de esta disciplina que ha conocido el siglo xx, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* de Monroe C. Beardsley. Hoy esta posición está representada por la obra de Arthur Danto, que pretende ser una filosofía del arte que prescinde de la estética. Por otro lado, desde los estudios literarios ha tenido notable influencia el pensador inglés Terry Eagleton, que sostiene que la estética ha sido una falacia burguesa, sin más meta que la de encubrir los intereses opresores de la burguesía con un discurso sobre las formas. Todo esto tiene un antecedente y es la obra y la influencia del gran erudito inglés Matthew Arnold, que entendió como normas y gustos naturales lo que eran simplemente criterios de la burguesía victoriana. Para muchos, todavía hoy en la cultura anglosajona toda continuidad de la estética no puede ser sino continuidad del espíritu elitista y conservador de Arnold.

Todo esto ha llevado a un estado de opinión muy extendido hoy en los ámbitos anglosajones. Ese estado de opinión ha sido descrito en estos términos por Susan L. Feagin en la entrada «Estética» del *Diccionario Akal de Filosofía*, editado por Robert Audi:

Algunos teóricos de finales del siglo

han negado que la estética y las «bellas artes» puedan diferenciarse legítimamente y entenderse como fenómenos humanos autónomos y separados [...]. Estos teóricos insisten en que la estética puede y tiene que desaparecer como campo diferenciado de estudio y en que lo «estético» no ha de concebirse como un tipo especial de valor. En su lugar son más partidarios de una crítica del papel que las imágenes [...], los sonidos, la narrativa y las construcciones tridimensionales desempeñan en la expresión y conformación de las actividades y experiencias humanas (2004, 321).

Para ofrecer una idea algo más concreta de lo que puede significar esto, daré un ejemplo tomado de la hispanista inglesa Jo Labanyi. Según esta hispanista, la novela de Galdós *Lo prohibido* debería su carácter «extraordinariamente autorreflexivo» al abandono de la peseta del patrón oro el año anterior a su publicación. Con esta idea pretende ilustrar que los flujos de poder se mueven por ciclos similares a los económicos y que «el dominio de la representación» reproduce esos flujos que se dan en la economía y en el poder (2000, 396).

Este tipo de posiciones establecen un principio de correspondencia entre las esferas política, económica y «representacional», pues conciben los distintos dominios estéticos como los dominios de la representación ideológica (plástica, literaria, musical). Tal principio pretende superar la dualidad forma-contenido, de manera que a cada forma social le correspondería una forma ideológica y una representación de esas ideologías. He aquí, pues, que el culturalismo resulta ser la superación del formalismo. Así lo explica el propio Greenblatt, a propósito del concepto de cultura (1990).

Claro que el relato podría ser menos complaciente con este planteamiento. Lo que los culturalistas llaman superación del formalismo puede ser definido como mecanicismo. De hecho, las imágenes que proponen son grandes mecanos. Greenblatt concibe el flujo del poder como un circuito cerrado de calefacción: se calienta por un lado y el flujo térmico va recorriendo el ciclo. La explicación de Labanyi sugiere un móvil mecánico. Suelta la bolita del cambio de patrón de la peseta y, tras coger algún impulso, golpea la cabeza de Galdós para que produzca una representación

extraordinariamente autorreflexiva.

Si el abandono del patrón oro por la peseta decide la orientación autorreflexiva de una novela de Galdós, también debería por la misma razón influir o, quizás, determinar *Sotileza* de José María de Pereda, publicada en el mismo año (1885), y cuantas obras literarias o de otra naturaleza fueran compuestas en ese tiempo. Y, dado que el abandono del patrón oro por la divisa española no fue puntual sino duradero, la autorreflexividad debería haber sido así mismo duradera. Por lo menos hasta 1959, momento en que la peseta asume el patrón oro-dólar. El planteamiento de Labanyi podría servir para legitimar la denominación Edad de Plata de la literatura española, pues al abandonar el patrón oro la peseta asumió el patrón plata. Siguiendo el razonamiento encontraremos un nuevo problema y es que pronto apareció la peseta de papel. Con lo que nos encontramos que habrá también una etapa hiperreflexiva de la literatura española y que a la Edad de Plata la habría sucedido la Edad de Papel, hacia 1935. Esa Edad del Papel se correspondería con la Guerra Civil y con una hiperinflación, en especial en la zona republicana, que se traduciría en el hundimiento de la literatura española. Y más tarde tendríamos la Edad del Cuproníquel, al cambiar el régimen del general Franco los metales preciosos por esta aleación. Pero basta de dar ideas al culturalismo y afrontemos esta cuestión desde la orilla contraria.

El esteticismo retórico ha sostenido un punto de vista contrario al del culturalismo. En su versión más ruda el retoricismo niega la correspondencia entre las obras de arte y la historia. La evolución en la literatura y las artes se explicaría por causas internas, en términos de tradición. Por eso el culturalismo tacha de formalismo a esta corriente, que parece ignorar el mundo exterior a la literatura y las artes porque cree en la suficiencia de las categorías retóricas para contemplar los fenómenos verbales. Así era el esteticismo retórico del siglo xix, pero el siglo xx ha conocido fórmulas intermedias y eclécticas. En líneas muy generales puede decirse que estas fórmulas intermedias han buscado la mediación de otra disciplina (sobre todo, la retórica, pero también la lingüística y la historia; la psicología o la sociología han jugado el mismo papel para el culturalismo) y, a través de esa disciplina auxiliar, se filtra la historia en el material y el contenido de las obras. Un ejemplo

reciente y extremo de estas posiciones lo tenemos en la narratología. En la versión de Gérard Genette se postula estudiar el significativo de las obras literarias (récit), como si fuera factible separarlo de su significado (tan fácil como separar el haz y el envés de una hoja). Sin embargo, el grueso de los estudios literarios está dominado por una actitud tan ecléctica que resulta imposible deslindar culturalismo y esteticismo.

Ciertamente, este problema es complejo y su comprensión teórica conlleva un atraso evidente. Una de las claves de este retraso estriba en que tanto esteticistas retóricos como culturalistas comparten lo que podríamos llamar la presión por la lectura individual. Quiere decir esto que no se contempla otro horizonte que la interpretación de las obras y de los autores orientada a lo que las distingue de otras obras y autores. Solo interesan las peculiaridades retóricas o ideológicas —o ambas— de estas obras o de estos autores. Son raros los estudiosos que se interesan por todo un género o por grandes evoluciones. Los pocos que lo han hecho están mencionados en estas páginas —al menos, unos cuantos³¹. Sin embargo, este libro se funda en un principio contrario a la lectura individual sin renunciar por ello a comprender a autores concretos: la lectura de una obra exige una comprensión global de la dinámica de la imaginación a riesgo de quedarse en aspectos epidérmicos de la creación literaria o artística. Y encallar en esos aspectos epidérmicos supone desnaturalizar el estudio literario convirtiéndolo en vana erudición a propósito de la belleza o mero doctrinarismo a propósito de una crítica ideológica que se suele limitar a aplicar criterios actuales al pasado. El estudio literario o estético debe guiarse por el objetivo de comprender los momentos y las claves de la gran evolución del espíritu de la humanidad. Dicho en otros términos: comprender las leyes y las etapas de la imaginación.

Para comprender cómo funcionan esas leyes y etapas —y no reducir la imaginación a un fenómeno casual e individual— resulta muy útil el concepto de régimen tal como lo ha expuesto Fred Spier. Según Spier la historia natural es una sucesión de regímenes determinados por su dependencia de una fuente de energía, una configuración estructural y las goldilocks —ricitos de oro—, las condiciones precisas para su despliegue. Estos regímenes, con la

misma estructura, se dan en la historia cultura, la historia sapiens. La Modernidad es el último de esos regímenes. Antes hubo otros: el régimen mágico (el de los cazadores-recolectores), el régimen idílico (agrario), el régimen épico (nacional), el régimen épico-lírico (histórico antiguo), el régimen premoderno (la sociedad cortesana y el pueblo) y el régimen moderno (Beltrán y Gimeno, «La gran historia de la imaginación»). Estos regímenes forman marcos material-conceptual que imponen leyes-normas sociales e intelectuales sobre un determinado entramado social. En el caso de la Modernidad, como ya hemos visto, ese entramado consiste en el papel del dinero como energía, la sociedad unidimensional fundada en los principios de igualdad y libertad y las condiciones que permite un mercado mundial. La imaginación literaria debe comprenderse en ese marco, que, por vez primera, incluye la conciencia global del estado de la humanidad, como subraya Spier.

Una vuelta de tuerca

Quizá sea el momento de recuperar el punto de partida. Nos preguntábamos por cuál puede ser la estética de las últimas décadas. Hemos visto cuál es, en mi opinión, el reto que se plantea la Humanidad moderna. También hemos ofrecido una idea de cuál puede ser la estética que corresponde a ese reto. Una de las características de esta estética, si no la principal, es que debe acumular fuerzas para enfrentarse al reto de la Modernidad. La forma principal de acumular fuerzas es ampliar las fronteras temporales, abarcar el gran tiempo. La forma de abarcar el gran tiempo es desplegar las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro. El pasado aparece como una de las grandes regiones de la imaginación, no como el tiempo de los fundadores, sino como antecedente del presente, esto es, como memoria (por ejemplo, las obras sobre la guerra civil, o los best sellers históricos). El futuro también aparece como la otra gran región de la imaginación, no como un futuro histórico (aunque también, en obras de lo que se suele denominar ciencia ficción), sino como simbolismo premonitorio (el de la gran poesía simbolista, entre otras cosas). Y, en medio, queda el presente, la actualidad. El simbolismo del presente se expresa mediante obras que captan algo esencial de la actualidad, como la Comedia humana de Balzac, las grandes novelas de Galdós, algunas de Mario Vargas Llosa o las recientes novelas de Belén Gopegui, entre otras muchas. Es en este último capítulo donde podemos encontrar algunas señas de identidad de la literatura y del arte de nuestros días, esto es, de las dos últimas décadas. Tales señas de identidad pueden ser muy importantes, sin duda, pero son solo matices, elementos de detalle, del gran proyecto estético moderno. Analizaré a continuación dos muestras de estos elementos, a la vez trascendentes y secundarios. Me refiero a dos novelas: Romanticismo de Manuel Longares (2001) y Diario de un mal año (Diary of a bad year, 2007) de Coetzee.

Longares, autor de Romanticismo, sintetiza de esta forma la lección que encierra esta novela:

Que nada cambiase o que se diera la vuelta a la tortilla, [...] esa y no otra fue la cuestión que enredó a derechas e izquierdas y a ricos y pobres a lo largo del tiempo de esta novela. Y es tan cierto que todos hemos cambiado como que nada sustancial se alteró. La conclusión de la novela no es optimista, pero el relato mantiene, con todas las reservas que le quieran poner los lectores románticos, un sentimiento de esperanza en la capacidad humana para ilusionarse (52).

Y esto es cierto, pero hay más en esta gran novela. La novela gira en torno a tres generaciones de una familia que habita en el privilegiado barrio de Salamanca madrileño. Comienza con los rumores previos a la muerte de Franco en octubre de 1975 y termina con la derrota socialista en 1996. Ofrece, pues, lo que en términos schillerianos llamaríamos un idilio, un idilio generacional. Las tres generaciones repiten esquemas a pesar de vivir en un mundo que parece venirse abajo y que finalmente consigue sobrevivir. Pero este idilio familiar moderno carece de aquello que es la esencia del idilio clásico: el amor. En el idilio tradicional, el paraíso de la familia y la tierra natal, se construye sobre el amor y el trabajo. Así ocurre en la fábula bíblica de Rut. Sin embargo, la familia Arce-Matesanz ni trabaja (son rentistas) ni conoce el amor. Las dos primeras generaciones han estado enamoradas de los advenedizos Monjardín, padre e hijo. Pero las dos ven pasar la oportunidad de ese amor. La tercera generación fracasa también en sus relaciones afectivas, pese a gozar de una libertad que no estaba al alcance de las dos generaciones precedentes. Podemos preguntarnos cuál es la causa para que el idilio moderno haya sufrido tamaña desnaturalización. Es un paraíso aparente, selecto, pero goza de los atributos esenciales del paraíso. La causa, en mi opinión, es el peso de las costumbres y su resistencia al tiempo histórico. El idilio tradicional no conoce la rutina ni la costumbre. Su tiempo solo conoce lo extraordinario: el amor y los acontecimientos del crecimiento familiar (nacimientos, bodas, muertes). Es todo lo contrario del tiempo de las costumbres en el mundo histórico, que es un tiempo sin vida, muerto, rutinario. Este

tiempo destruye el tiempo de los ciclos generacionales, le arrebató lo más íntimo. Suele decirse que en el mundo moderno no hay paraíso sin su infierno. Esto es verdad para ese espacio: el barrio exclusivo. Y lo más curioso de esta paradoja es que el barrio de la elite y el corazón de la capital tiene un corazón característico de la ciudad provinciana moderna: un tiempo sin acontecimientos, un tiempo estancado y una vida en descomposición. El corazón de la capital es provinciano. Un personaje resume la lección en una frase memorable: «Todo sigue igual. Pero nada es lo que fue» (460).

La más reciente de las obras mencionadas, *Diario de un mal año*, nos va a servir para ilustrar cómo funciona la ley de la necesidad, la ley fundamental del simbolismo. La obra de Coetzee es una novela de educación. Su rasgo más peculiar estriba en que el proceso de educación afecta a dos personajes: a la ingenua Anya —joven que por su espectacular físico ha sido contratada como secretaria— y al señor C, un escritor que fácilmente podemos identificar con el autor. El reto de esta peculiar novela —en parte es un ensayo, en parte un diario íntimo y, por último, un relato costumbrista— consiste en elevar el proceso educativo al nivel del autor, que termina confesando que toda una vida de educación en el escepticismo le ha conducido al idealismo reaccionario, por rechazo del insaciable individualismo capitalista. Pues bien, para que la trama funcione es necesario que Alan, el novio de Anya y representante del mal (siempre hay un personaje demoníaco en una novela de educación), pueda acceder a datos secretos del señor C. El conocimiento de estos datos se justifica mediante la alusión a un programa espía informático, que permite a Alan bucear en el ordenador del señor C, sustituir sus documentos confidenciales y controlar su correspondencia. El asunto se trata de forma muy superficial, lo que facilita la labor del novelista al permitirle dar una frágil apariencia verosímil (todos hemos oído hablar de piratas, espionaje y ataques informáticos, aunque no sepamos cómo funciona eso). El caso es que la lección que pretende Coetzee, la lección que deduce de las grandes tendencias del mundo actual, exige unos personajes que representan el bien (el señor C), el mal (el broker Alan) y la ingenuidad (la bella Anya) y, sobre todo, exige unos poderes del mal que en otro tiempo se hubieran revestido directamente de magia y que en esta obra recubren lo mágico de industria informática. Este es el episodio más llamativo de la obra

pero, si la observamos con mayor detenimiento, advertiremos que todo, desde el primer encuentro entre Anya y el señor C en la zona de lavadoras del sótano del edificio de apartamentos en el que habitan, está regido por la misma ley de la necesidad-fatalidad. Tras estas peripecias necesarias podemos apreciar esa fusión de lo mágico y lo moderno, de la oralidad y la escritura, que venimos señalando.

Dos declaraciones del señor C hacen hincapié en la extrañeza de lo nuevo. Se trata de «pese a toda una vida de aprendizaje en el escepticismo —dice— todavía parezco creer que la excelencia, areté, es indivisible. ¡Qué extraño!» (185). Y «Es interesante constatar cómo el avance del individualismo mercenario lo empuja a uno al rincón del idealismo reaccionario» (136). Estas paradojas marcan dos percepciones nucleares de procesos de cambio históricos. La novela de educación suele ser un instrumento de primer orden a la hora de investigar los cambios históricos, y Coetzee los ha captado. La creencia en la indivisibilidad de la excelencia convierte a su personaje en un idealista reaccionario. ¡Menuda broma de la historia! Esta constatación confirma un cambio radical en la jerarquía de valores que emerge con el siglo xxi. Este cambio puede entenderse como una transición entre una primera Modernidad a una segunda etapa. De una Modernidad de la escasez hemos pasado a la Modernidad del lujo y la opulencia. Y, en consecuencia, de la prioridad de lo social pasamos a la prioridad de lo cultural, si se nos permite un símil con la historia como disciplina, que también ha transitado de la historia social a la historia cultural recientemente. No es una comparación casual. El sistema de disciplinas que emergió con la Modernidad, a principios del siglo xix, está conociendo un seísmo que disuelve fronteras y busca marcos de integración. Es todo un síntoma de la emergencia de una reestructuración del mundo moderno que se prepara para nuevas tareas. Y algo de esto se perfila en el horizonte estético.

■

¹⁰ No todas las expresiones del humanismo fueron dogmáticas. En las artes el humorismo y lo serio-cómico fueron un antídoto contra el dogmatismo. En el campo de la poética hubo también autores que

se enfrentaron al dogmatismo, bien apoyándose en el eclecticismo, bien buscando vías innovadoras de pensamiento. Entre los eclécticos pueden mencionarse las nuevas artes poéticas (en especial las de Marco Vida, Antonio Minturno y Girolamo Fracastoro). Y, entre los innovadores, Giambattista Giraldis Cinthio. Pero en lo esencial la cultura humanista necesita ampararse en una autoridad: ya sea Aristóteles, Platón, Horacio o Cicerón. Y tales autoridades son elevadas a la categoría de dogmas.

¹¹ Las grandes polémicas del humanismo italiano tuvieron por tema las obras de autores que no encajaban en la teoría estética elaborada por los antiguos. Dante, Boccaccio, Ludovico Ariosto, Sperone Speroni y Giovanni Battista Guarini dieron lugar a los debates más importantes. La Comedia de Dante fue equiparada a la epopeya. La obra de Ariosto (el Orlando furioso) fue expuesta a una tensión entre la epopeya y la novela. Guarini representó una de las opciones de la tragicomedia, el drama idílico.

¹² Los datos sobre estos acontecimientos plásticos los tomo del libro de Fumaroli París-Nueva York-París .

¹³ En 1960 Marcel Duchamp afirma en la televisión americana: «Sí, hay estafa, o, si lo prefieren, algo de timo en el arte moderno. El valor estético se trueca en valor monetario. Cuando se aprovecha uno del momento, cuando puede amasar mucho dinero con la pintura haciendo muchos cuadros, hay estafa» (Fumaroli, 315).

¹⁴ En las últimas décadas del siglo xx el escepticismo tomó al asalto las disciplinas humanísticas —la revuelta foucaultiana es su expresión más visible. Los profetas del escepticismo son venerados como dioses y la actitud escéptica se ha tomado como la única forma posible de pensamiento crítico. Sin embargo, el escepticismo no es más que una de las muestras más poderosas del pensamiento

orgánico de las sociedades imperiales. En estas sociedades el culto al mercado y sus secuelas lleva al desprestigio de todo tipo de creencias e ideologías. Las poses escépticas pasan a ser consideradas por esta vía paradigmas intelectuales posmodernos.

¹⁵ Hoy es frecuente un concepto débil de realismo que se conforma con contener la imaginación en la frontera de lo verosímil. José Carlos Mainer alude a un realismo menor que no sería más que una retórica realista, a propósito de la obra de Álvaro Pombo (2005, 263). Estos conceptos ilustran la débil posición de la noción de realismo, que, por otra parte, nació ya débil.

¹⁶ Emanuel Swedenborg, pensador y científico sueco dedicado a la especulación mítico-religiosa, fundó la iglesia de la Nueva Jerusalén. Vivió entre 1688 y 1772. Además de *De coelo et ejus mirabilibus, et de inferno, ex auditis et visis* (1758), publicó libros como *Arcana coelestia* (1749-1756), *Vera christiana religio* (1771) y *Doctrina vitae pro Nova Hierosolyma* (1763). Concebía la Trinidad como una sola persona, en la que el Espíritu Santo representa la vida y actividad de lo «humano divino». Toda creación y sabiduría tienen su origen en el amor y sabiduría divinos y, por tanto, se corresponden como materia y espíritu. Kant se tomó lo suficientemente en serio su pensamiento como para dedicarle su ensayo *Los sueños de un visionario* (1766). Anna Balakian certifica la referencia común de todo el simbolismo a Swedenborg, «el cual había conseguido infiltrarse en el terreno artístico a través de iluministas literarios como Gérard de Nerval, Novalis, Blake y Emerson» (Balakian, 22).

¹⁷ Wilson abre su libro *El Castillo de Axel* con un capítulo sobre el simbolismo. En él afirma lo siguiente: «No suele reconocerse que escritores como W. B. Yeats, James Joyce, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Marcel Proust y Paul Valéry representan la culminación de un movimiento literario consciente y muy importante; y aun si nos damos cuenta de que estos escritores tienen algo en común entre sí,

de que pertenecen a una misma escuela, es probable que nos cueste determinar cuáles son sus rasgos distintivos» (11). Téngase en cuenta que semejante afirmación se publica en 1931. René Wellek (1983) señaló tres concepciones históricas del simbolismo, que van desde la más restringida de apenas dos décadas de poesía francesa de fines del siglo xix a otra de mayor alcance que llega hasta 1940 e incluye la obra de Valéry. Recientemente Nil Santiáñez ha propuesto para la historia literaria española tres modernismos. El primero de corta duración: los últimos años del siglo xix y la primera década del siglo xx, al que habría que añadir las novelas de la «gente vieja» (es decir, algunas novelas de Clarín, Galdós, Silverio Lanza y otros). El segundo modernismo, de media duración, abarcaría desde el último tercio del siglo xix hasta la guerra civil de 1936. Un tercer modernismo de larga duración iría desde el Quijote y alcanza de lleno al siglo xx (con Joyce, Alfred Döblin, John Dos Passos, William Faulkner, Proust y Luis Martín-Santos (Santiáñez, 132-135). El concepto de modernismo que defiende Santiáñez puede parecer demasiado lato, pero es muy similar al nuestro de simbolismo.

¹⁸ Estas concepciones del rechazo antimoderno deben ser tenidas en cuenta en su parte de verdad. En el siglo xx algunos estudiosos vieron en el simbolismo- modernismo, la superación del viejo realismo. Podría argumentarse que el antimodernismo originario termina siendo modernismo, pero la contradicción de esta lectura moderna del simbolismo es, a la luz del fenómeno, flagrante.

¹⁹ La tesis de la raíz hermética del simbolismo ha tenido una larga y lenta gestación. Precursores de esta tesis son Cecil Maurice Bowra, que vio en el simbolismo la manifestación literaria de una experiencia sobrenatural, y Wilson, que subrayó en *El Castillo de Axel* la dimensión críptica y de retirada al mundo interior de la torre de marfil de los autores simbolistas. También Balakian subraya los fundamentos místicos de la conexión swedenborgiana, presente ya en los románticos. Angelo P. Bertocci remonta los antecedentes del simbolismo hasta Plotino y considera a Baudelaire su culminación (1969, 15).

²⁰ La Encyclopaedia Britannica resolvió el asunto encargando la entrada *Laughter* a Arthur Koestler, que se distinguió más por otros motivos que por su capacidad teórica. Koestler propuso una teoría que era una síntesis de las de Bergson y Freud. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, en su edición de 2006, evita la entrada *Laughter* y se conforma con *Humour* —en referencia a la teoría antigua de los humores— y con *Comedy* .

²¹ Que el humor salvará al mundo lo escribió Hermann Hesse en *El lobo estepario*, quizá su obra más nietzscheana.

²² La psicología evolutiva ha revelado que la risa es un elemento gestual de otras especies de primates. En esas especies suele tener un sentido agresivo. La humanización de la risa consiste en darle la doble dimensión, alegre y agresiva, que forma parte del lenguaje inarticulado y expresa el grotesco.

²³ Quizá esa reacción sea un fenómeno de la etapa anterior. Recuérdese que a Homero se le atribuyen la *Iliada* y la *Odissea*, pero también la *Batracomiomaquia* o *Batalla de ranas y ratones*, aunque muy probablemente sea una obra de etapa posterior. Plutarco la atribuyó a Pigres de Halicarnaso.

²⁴ Una opinión contraria la sostiene Ignacio Gómez de Liaño (1998). Según este pensador y estudioso del neoplatonismo, incluso los mandalas del budismo tántrico son producto de la influencia platónica.

²⁵ G. Sobejano y S. Sanz Villanueva han empleado la fórmula «novela ensimismada» para novelas de las últimas décadas.

²⁶ Saramago copia a Montaigne, que dice: «Je suis moi-même la matière de mon livre».

²⁷ La primera traducción al español de *Diario de un hombre superfluo* apareció en Revista literaria «Novelas y cuentos» en 1963.

²⁸ Bravo Castillo define a Fabrizio como «un joven despreocupado y a menudo atolondrado» (II, 265). Es un personaje a la búsqueda de un mundo heroico que ya no es posible.

²⁹ Bravo Castillo califica Bouvard et Pécuchet de «magna epopeya de la necedad» (II, 420).

³⁰ Galdós extiende la inutilidad a los personajes femeninos. Abelarda es motejada por Galdós como «la insignificante» y combina la cursilería y la flojedad psicológica que la llevarán a la demencia. Un tercer caso es el de Amparo Sánchez Emperador (Tormento), sometida a la relación corruptora del neurótico sacerdote Pedro Polo.

³¹ Es el caso de los estudios de Bajtín sobre Rabelais o Dostoievski, que se remontan a fenómenos de gran alcance histórico (la cultura popular). También es el caso de la investigación sobre géneros como la balada de W. Entwistle o R. Menéndez Pidal. O de la novela, como los de Bajtín o de Bravo Castillo, La novela como género literario o Grandes hitos de la novela euroamericana, respectivamente.

Capítulo IV

Simbolistas modernos

Esta sección incluye una serie de lecturas de obras de los autores en los que he fraguado las lecciones de las secciones precedentes. En estas lecturas ensayé una forma de interpretación que trascendiera la lectura individual, la que busca la identidad del autor. Para ello he de enfrentarme a la lectura literal, que es la única que conocen todavía hoy una mayoría de estudiosos de la literatura. Pero también ir más allá de las lecturas interpretativas del esteticismo retórico —alegóricas y tropológicas—. Son lecturas fallidas bien porque introducen dogmas ajenos a la literatura —las alegorías—, bien porque se quedan en la superficie verbal de la obra —las formalistas y retóricas— o bien porque leen el contenido en las claves ideológicas de nuestro tiempo —las culturalistas—.

En estas lecturas he destacado el simbolismo moderno, con sus vertientes humorísticas, herméticas y ensimismadas. Como puede comprobar el lector, conforman dos series: la serie eslava y la serie española, unidas por el nexo del gran simbolista italiano Italo Calvino. La serie rusa está compuesta por Iván Turguéniev, Fiodor Dostoievski y Antón Chéjov. Está inspirada por la influencia de la obra de Mijaíl Bajtín y es consecuencia del magisterio que ejerció sobre mí Juan Eduardo Zúñiga (1919-2020), un gran esclavista y un gran simbolista. Gracias a la obra de Zúñiga me introduje en la investigación del simbolismo como forma estética, pues no podía comprenderla con el capital de nociones que aportaban los estudios literarios convencionales. La serie española está compuesta por un grupo de tres autores madrileños, un extremeño-madrileño y un poeta manchego y transatlántico. Los tres autores madrileños son Juan Eduardo Zúñiga, Luis Mateo Díez —un madrileño leonés— y Manuel Longares. Los tres han formado un grupo fundado en la amistad y en sus afinidades electivas. El extremeño-madrileño es Luis Landero. El poeta es Dionisio Cañas, un poeta en Nueva York que ejerce de manchego. Calvino es otro de los grandes exponentes del simbolismo moderno. Aporta, además, lecciones teóricas que me han sido útiles.

Tanto las lecturas literales como las lecturas retóricas parten de la creencia según la cual es posible enfrentarse a la literatura con los instrumentos que ofrece la erudición o con los de la retórica —más o menos modernizada—. La interpretación genealógica —esto es gran-evolutiva— requiere extraer las lecciones de los grandes autores: Cervantes, Shakespeare, Schiller y, por supuesto, de los modernos. Sin esas lecciones la gran historia de la literatura quedaría en letra muerta.

Variedad

La gran estética simbolista moderna admite la variedad dentro de la tríada hermetismo/humorismo/ensimismamiento. Esas variaciones son producto de la presencia e intromisión de los regímenes premodernos de la imaginación. Estos regímenes premodernos mantienen líneas estéticas vivas: el idilio, la aventura, el sentimentalismo, el didactismo, el costumbrismo... Los autores que componen este capítulo ilustran la gran tríada simbolista moderna, pero sus variaciones ofrecen —y ellos lo muestran— la presencia de esas otras estéticas. Esas presencias premodernas colorean el simbolismo moderno. Le dan matizaciones y orientaciones sugerentes. El idilio es la presencia premoderna más activa en la Modernidad. Es la estética de la sujeción a la tierra natal y de la vida familiar. Da lugar a las variaciones más relevantes porque es, tras el grotesco paleolítico o simbolismo tradicional, la estética más milenaria y trascendente. Esta estética es muy evidente en autores como Turguéniev, Chéjov, L. M. Díez, Landero, Longares y Cañas. También en Zúñiga, aunque en este caso esté fuertemente teñida de hermetismo. Dostoievski y Calvino quizá sean los más reacios a asimilar esa estética local-familiar. Aun así la mejor novela de Dostoievski es una historia familiar —Los hermanos Karamázov—. En la sección que dedico al idilio en el último capítulo puede verse el gran impacto del idilio en la literatura española moderna. Y las demás literaturas occidentales presentan una presencia similar del idilio. En general, en los autores en los que el idilio familiar es la orientación primera y prioritaria suele verse en un segundo plano la serie simbólica moderna, el grotesco. La imaginación épica es casi imperceptible en la Modernidad. Es mucho más frecuente la presencia de la aventura y del sentimentalismo rosa, siempre orientados a un público juvenil y popular. Los esfuerzos por recuperar el simbolismo épico suelen quedarse en parodias, burlas o estilizaciones. Es el caso del Ulises de Joyce.

Debo advertir que estos capítulos que siguen requieren la lectura de las obras comentadas para su cabal comprensión. Sin esa lectura no

resultará fácil extraer las lecciones que se pretende exponer.

Iván Turguéniev

La crítica ha visto en Turguéniev un autor realista y sentimental. Es realista en cuanto escribe sobre un mundo que es el suyo, el de la tierra rusa, y es sentimental porque las relaciones de pareja son su gran tema. Padres e hijos, Primer amor, Nido de nobles son, en apariencia, las ilustraciones de ese carácter realista y sentimental.

En estas páginas voy a tratar de explicar que la estética de Turguéniev ni puede ni debe reducirse a esa caracterización ya tópica. Si fuera así la obra de Turguéniev debería estar condenada al olvido, porque en el siglo xxi las costumbres del siglo xix y la literatura sentimental son asuntos que reciben, con toda justicia, atención de un público que se interesa por cuestiones eruditas y marginales, de un lado, o por un público juvenil —por lo sentimental— por otro. La tesis que voy a exponer viene a decir que la estética de Turguéniev es un fenómeno complejo. Ese fenómeno tiene, en primera instancia, la apariencia de un drama idílico familiar. Esto significa que su estética primordial es la de comprensión de las contradicciones que emanan de una identidad territorial, una identidad ligada a la tierra natal y la formación de la familia. Aunque veremos que, como ocurre con los grandes autores, buscó otros registros estéticos. Esos registros van desde el hermetismo (lo que se suele llamar el Turguéniev extraño) al humorismo (que está presente en toda su obra). También contemplaremos su ensimismamiento, levemente encubierto en una fabulación que se alimenta de su propia biografía. Y, como veremos, son sus personajes las claves de su estética. Porque Turguéniev creó figuras de enorme trascendencia, que siguen siendo centrales en la estética contemporánea. Y esas figuras desprenden tal fuerza expresiva que sus obras giran en torno a ellas.

El mismo Turguéniev abordó este asunto en el lenguaje de un escritor, que no puede ser el lenguaje de un crítico, en un plano puramente ideológico y, por tanto, insuficiente. En el prefacio de sus Páginas autobiográficas escribió lo siguiente:

Me fui a Occidente para servirlo mejor. Y no creo que mi occidentalismo me privara de la capacidad de interesarme por la vida rusa, de comprender sus particularidades y necesidades. Las Memorias de un cazador, unos estudios novedosos en su momento y superados posteriormente, fueron escritos en el extranjero, algunos de ellos en los delicados momentos en los que reflexionaba sobre la posibilidad de regresar a la patria. Se me puede objetar que la parte del espíritu ruso que se advierte en ellos no fue preservada por mis convicciones occidentales, sino más bien al contrario, que se manifiesta a pesar de ellas y al margen de mi voluntad. Es difícil discutir de tales cuestiones: solo puedo decir que no habría escrito los Relatos de un cazador si me hubiera quedado en Rusia (Páginas autobiográficas, 32-33).

En estas líneas se advierte con claridad que Turguéniev ve esta cuestión en clave ideológica (occidentalismo frente a eslavismo), pero hay algo más que trasciende la ideología para aproximarse a la estética. Mi colega Natalia Arséntieva lo ha explicado:

Al igual que Pushkin reveló la belleza de los versos rusos, y dotó de musicalidad y lirismo a la narrativa, a la que podía dar la forma de un himno, una elegía o un epigrama. Tanto los paisajes como las escenas dramáticas de sus novelas y cuentos están imbuidos de una intensidad emocional y una claridad plástica de sus imágenes, de una composición compacta fuertemente rítmica y de unos contrastes de colores brillantes y abiertos.

Y, a continuación, apunta a esa obra: Memorias de un cazador. Esta obra presenta uno de los aspectos centrales de la estética de Turguéniev: la figura del hombre inútil.

«Un Hamlet del distrito de Schigríi» (1849)

Un relato en apariencia menor incluido en *Memorias de un cazador* nos da la clave de la figura primera y principal de Turguénev: «Un Hamlet del distrito de Schigríi». Se trata de la confesión de un desconocido que el cazador —Turguénev— encuentra en una habitación compartida tras una fiesta a la que ha sido invitado. Ese desconocido se autodefine como un tipo «banal, insignificante, inútil y carente de originalidad» (356). Se trata, en efecto, de la confesión de un hombre inútil y fracasado. Él mismo se define también como «Un Hamlet del distrito de Schigríi». La confesión es grotesca. Ni el desconocido ni el cazador consiguen dormir. El relato de su vida consiste en una sucesión de errores y fracasos. Sin embargo, se ve en la necesidad de relatarlos. Quizá porque, como dice Turguénev a propósito de Hamlet: «Hamlet es la expresión de la fuerza centrípeta fundamental de la naturaleza, mediante la cual toda criatura se considera el centro de la creación» (Páginas autobiográficas, 305). No faltan en la confesión los momentos de drama idílico —la muerte de la esposa y la descripción de los espacios familiares— y el humor. La idea de que Hamlet es el precedente del hombre inútil procede de este relato. Sin embargo, no parece acertada. El hombre inútil es el heredero moderno de héroe patético barroco. Esta figura es el eje sobre el que va a girar toda la obra de Turguénev.

«*Diario de un hombre superfluo*» (1850)

Así es en su primera novela. El Diario es una novela biográfica que esconde una novela de pruebas ³². El propio narrador lo declara así: «Quería escribir un diario y en lugar de eso ¿qué he hecho? Relaté un episodio de mi vida» (Diario, 137). Su biografismo incorpora no pocos elementos autobiográficos: la inutilidad, la figura de la madre, la de la camarera Klavdia, la figura del escritor, el primer amor, las transformaciones instantáneas —ritos de paso—, la ciudad de O, la escena de la observación en el cenador —que se repite en Primer amor y en Padres e hijos—. La figura de Chulkaturin no solo define esta novela, sino que es el arquetipo que gobierna toda la obra de Turguénev. Se trata de un hombre superfluo (lishni chelovek). Como tal es un tipo ridículo, que se siente ridículo. Puede decirse que en el Diario están todos los elementos que configuran la arquitectura estética de Turguénev y que están, además, jerarquizados. El hombre inútil es el primero. Después aparece el material autobiográfico, mezclado con una buena dosis de fabulación. En ese material autobiográfico destaca el papel concedido al nido, esto es, la forma del autor de designar lo que la estética llama idilio. Cuando Chulkaturin conoce a Lizavieta Kirílovna dice:

Encontrar un refugio, construirse un nido, aunque solo fuera por algún tiempo, saborear la alegría de unas relaciones y de unas costumbres cotidianas, esa felicidad, yo, el hombre superfluo que no guarda ningún recuerdo de la vida familiar, no la había conocido antes (Diario, 54).

Por supuesto, no falta el humor. El relato en primera persona y la declaración de Chulkaturin de que se trata de su «pequeña comedia» lo certifican (Diario, 141).

«Nido de nobles»

Esta novela de Turguéniev, publicada en 1859, se apoya en dos pilares: el idilio y la educación. En apariencia, se trata tan solo de un drama patético-sentimental: el amor frustrado entre un rico terrateniente, Lavretski, que ha abandonado a su esposa adúltera —Varvara Pavlovna—, y una joven también rica, de escrúpulos religiosos y sobrina suya —Lisa—. Pero la burla con la que Turguéniev se refiere a los dramas sentimentales —se burla de Dumas hijo y su Dama de las Camelias— y la presencia de otros factores relevantes hacen de esta aparente novela rosa algo más.

Vayamos primero con los pilares esenciales. Y el mayor es, sin duda, el idilio. La novela transcurre en la tierra natal de los personajes. Lavretski ha viajado por Europa, pero la novela se abre con la noticia de su regreso a la tierra natal. La presencia de la tierra natal es tan intensa que los debates sobre el pueblo ruso y Europa se saldan en favor de las ideas prorrusas, de las que Turguéniev no era precisamente devoto, ni mucho menos su mejor representante. El problema de la gestión de las haciendas familiares es importante en la trama de la novela y el propio Lavretskii dice haber vuelto para labrar la tierra. Cuando Lavretski acepta la dimisión de su tía Glafira como directora de la hacienda familiar, debido a la influencia de su esposa Varvara, aquella le reprocha: «De sobra sé quién me echa de aquí, de mi nido natal [...] también tú tendrás que dejar tu nido y andar vagando por ahí toda tu vida!» (Cap. XV). La importancia del nido natal queda subrayada por el mismo título de la novela. La ruptura matrimonial, la ambigüedad sobre la paternidad de Ada, la hija de los Lavretski, y el final, con el regreso de Lavretski al hogar de Lisa son momentos constituyentes de la tradición idílica. «Pero la casa de Marya Dmitrievna no fue a parar a ajenas manos; no salió de la familia, no se deshizo el nido» (Epílogo). Este final, ligeramente edulcorado, pese a su patetismo, marca todavía las distancias con la destrucción del idilio característica del siglo xx. Otro aspecto interesante es el de la geografía del idilio, del nido natal. La ciudad, no demasiado lejana

de Moscú para las distancias de Rusia, aparece designada como O***. Tras esa clave parece esconderse la Orel natal de Turguéniev, a unos 400 kilómetros al sur de Moscú. También Turguéniev nació y se educó en una de esas haciendas, pobladas por siervos.

Aunque, salvo el Epílogo, la novela relata solo unos cuantos días, los que median entre el regreso de Lavretskii y el de su esposa Varvara a O***, la crisis sentimental se ve preparada por los informes biográficos generacionales, que permiten vincular el problema del idilio y de las generaciones al problema de la educación. Este es uno de los aspectos más realistas de Turguéniev, el peso que le da a la educación. Dedicando sendos capítulos a explicar la educación de Lavretskii (XII) y la de Lisa (XXXV). «Desde la infancia me dislocaron el espíritu», dice Lavretskii. Y su fracaso matrimonial se explica por la desafortunada educación que recibiera de su padre. También la decisión de Lisa de irse a un convento queda explicada por la educación que ella ha recibido de su aya, Agafya. La educación, el aspecto formativo como determinación de la identidad es un rasgo esencial en la estética de Turguéniev, y parece directamente tomado de Goethe. La lección que aporta Goethe al simbolismo es la del valor de la educación frente a los valores dinásticos. W. Meister es el modelo para las generaciones de escritores posteriores. De la presencia del Meister en Nido de nobles nos da cuenta el tema del alma bella. La novela del alma bella es un relato interpolado en el ciclo del Meister. Lisa aparece como el alma bella, y así la ve Lavreski. Es Lemm, el músico alemán, quien la retrata así. «Ella solo puede amar lo bello y él (Paschin, el apuesto y frívolo pretendiente) no es bello; no tiene un alma bella» (XXIII). Lavretski asume este motivo y en su aproximación a Lisa le dice: «Yo la conjuro a usted a que no se case sin amor, por el sentimiento del deber, por espíritu de sacrificio, etcétera...» (XXIX). Esa es la tarea del alma bella: rebelarse ante el deber que imponen la cortesía y los dictados sociales. Y la solución al problema es la misma que la del alma bella goetheana: el recogimiento religioso y la entrega a la vida espiritual.

Un último aspecto es necesario considerar para retomar todo lo esencial de esta novela: el papel de la casualidad necesaria. El cruce entre el problema del idilio y el de la educación se resuelve mediante la apariencia de una prueba sentimental frustrada. La

prueba requiere una lógica constituyente: la casualidad. «La casualidad vino en su ayuda» (XXIV), se dice en el primer encuentro a solas entre los amantes. «Cuando de pronto» (XXVII), así se produce el descubrimiento, en un periódico francés, de la noticia de la muerte de Varvara, que luego resultará falsa, pero que permite la aceleración de las pasiones. «¿La misma casualidad de siempre, inevitable ...? Sí», piensa Lavretski para explicarse los cambios que precipitan su pasión (XXX). Esta forma de casualidad permite el desarrollo de lo que el propio Turguéniev llama irónicamente melodrama. Pero esa casualidad se ve compensada por la necesidad que suscita la educación. La muestra más interesante de esa necesidad nos la da un personaje enteramente secundario, el aya de Lisa, Agafya. Esta mujer, siendo una joven y bella viuda, había sido recogida en su casa por el padre de Lisa, y se había convertido en su manceba. Agafya sufre dos caídas: la muerte de su señor le hace perder el status de señora del que disfruta en aquella casa; posteriormente casada y rehabilitada como ama de llaves, el robo de su marido —unas cucharas de plata que esconde entre sus cosas— la vuelve a hacer caer en desgracia. Pero siempre admite sus pérdidas con mansedumbre y conformidad. Su fe cristiana le da la paz espiritual que le permite sobreponerse a la fatalidad. Lo importante de esta figura es su metamorfosis: de concubina a santa, como María Magdalena o María Egipcíaca. El sentimiento de culpa es el origen de la regeneración moral, que se da por necesidad. Ese mismo sentimiento de culpa lo experimenta Lisa, por haberse enamorado de un casado. Ella misma habla de un castigo divino. Lavretski replica que el castigo ha llegado demasiado pronto, sin que la relación amorosa se haya siquiera confirmado. Y lo mismo viene a decir la vieja tía Marfa, cuando, al intentar disuadir a su sobrina Lisa de profesar los hábitos, le recuerda el ejemplo de Agafya. «Pero no olvides que ella era ya talludita cuando se entregó a la beatería, después de haberse regalado bien el gusto» (XLV). Marfa es el personaje grotesco. Entre risas siempre dice la verdad que los demás no quieren o pueden ver. Es una figura hermética, marcada por la tensión entre el bien y el mal.

Me referiré a otros indicios del hermetismo. En varios momentos de la novela aparecen elementos herméticos más allá de la necesidad de la fábula. A su regreso a casa, Lavretski encuentra: «unos cuantos calendarios antiguos y tratados de quiromancia y las obras secretas

del señor Ambodik. Muchos recuerdos despertaron en él aquellos símbolos y emblemas, largo tiempo olvidados, pero archifamiliares» (XXI). Cuando la relación amorosa entre Lavretski y Lisa parece confirmarse se define como «algo misterioso [...] que amar y no amar viene a ser en el fondo lo mismo» (XXXIV). La tía Marfa apela ante Lisa a que espere el «milagro para que todo pase», cuando la situación se torna desesperada para los amantes. Posiblemente, esta apelación al hermetismo es la manifestación del cambio, de la aparente casualidad al imperio de la necesidad, que se experimenta en la imaginación moderna.

«Primer amor»

Una de las novelas más populares de Turguéniev es *Primer amor* (1860). Esa popularidad se debe, entre otras cosas, al título, que expresa acertadamente el tema, y a su brevedad. Ambas cosas la han hecho una lectura muy apropiada para jóvenes. Y, durante siglo y medio, ha sido una lectura juvenil. Pero esta novela es algo más que una novela para jóvenes. Otras dimensiones han quedado oscurecidas por la dimensión sentimental. Y, a la vista del conjunto de la obra de Turguéniev, tienen incluso mayor trascendencia que el sentimentalismo.

Es bien sabido que *Primer amor* es una novela autobiográfica. La fábula tiene un fundamento real. El joven Turguéniev se enamoró a los quince años de una joven vecina, de diecinueve. Esa joven tuvo una relación con el padre de Turguéniev. Y tanto el padre como la joven princesa murieron al poco tiempo: el padre, al parecer, de un ataque al corazón y la princesa al dar a luz en su primer parto. Esa dimensión autobiográfica no es solo una anécdota sobre la que se asienta la fábula de la novela. A la vista del fenómeno que se ha dado en llamar autoficción cabe valorarla a nueva luz. Lo que ahora llamamos autoficción —resulta preferible la denominación *literatura del yo*— es un fenómeno cuya primera versión tuvo lugar en la literatura del siglo xix, aunque sus antecedentes se remontan al siglo xvi. Turguéniev es uno de sus mejores exponentes, pues toda su obra se alimentó de su propia biografía. Pero quedarse también en esa dimensión autobiográfica es insuficiente. Turguéniev concibe su vida como un drama idílico-familiar. En esta ocasión opta por una de las grandes líneas de representación de ese drama, la línea rousseauniana: la fusión de idilio con sentimentalismo. Intentaré explicar esa afirmación.

La estética idílica no es un invento reciente. Los estudios bíblicos la descubrieron en el siglo xviii, gracias a relatos como el de Rut o a las sagas del Génesis (Abraham, Isaac y Jacob). Schiller dedicó a este asunto páginas magistrales en *Sobre poesía ingenua y poesía*

sentimental. En el siglo xx Mijaíl Bajtín amplió las perspectivas del idilio estudiando su presencia en la novela («El cronotopo idílico»). Los orígenes del idilio están en la aparición de la forma agrícola de vida. Las comunidades neolíticas se fijan a una tierra y adquieren una identidad que emana de la tierra. Este fenómeno es tan trascendente que todavía hoy está activo en varias esferas: la unidad familiar, el patriotismo local o nacional, la defensa de la tierra. Por supuesto, este fenómeno goza de gran vitalidad en la esfera estética: en la literatura, en las artes plásticas, en la música, hasta en la arquitectura (la obra de Gaudí es un buen ejemplo). La estética idílica es una estética conservadora —lo que no quiere decir que esté vinculada necesariamente a posiciones políticas conservadoras—. Es conservadora porque exige que las generaciones jóvenes repitan los comportamientos de sus ancestros. El ideal idílico consiste en permanecer durante generaciones en el mismo espíritu de los patriarcas fundadores. Ese espíritu conservador está al servicio de la supervivencia familiar. La clave de la supervivencia familiar estriba en no perder el espíritu del fundador. Pero he aquí que aparece otro factor de este espíritu: el crecimiento familiar. Para sobrevivir la familia necesita crecer: acrecentar la producción agrícola (más tarde también artesana) y aumentar la prole (y con ella, la fuerza de trabajo). Así fue durante milenios y se conformó como una estética alegre (Schiller la incluye entre las estéticas del humor y antes lo habían hecho los teóricos del humanismo). Pero esto ahora no es nuestro tema. Volviendo a Turguéniev, nuestro novelista la cultiva con una dimensión dramática. No es un rasgo personal. Es una característica del idilio moderno: la familia y el territorio familiar se rompen. En el siglo xx ha dado lugar a la novela de la tierra, que es el relato de la destrucción del espacio familiar. Esto es lo que vamos a encontrar en *Primer amor* y en otras novelas de Turguéniev.

Primer amor es un drama idílico-familiar. El fracaso sentimental de Vladímir encubre otro fracaso, más trascendente, aunque quede en un segundo plano temático: la ruptura familiar, ruptura entre los padres de Vladímir y ruptura entre el joven personaje y sus padres —especialmente con su padre—. Ciertamente en esta novela es importante la dimensión sentimental, pero esa dimensión sentimental está subordinada a la dimensión dramática familiar. El fracaso del amor que Vladímir profesa a Zinaída se debe, en último término, a que ella es seducida —y

comprada— por su padre.

En cuanto novela sentimental *Primer amor* es una novela de pruebas. Su motor es el tiempo psicológico del personaje: sus dudas, sus preocupaciones, sus sentimientos, sus esperas... Y, sobre todo, el rito de paso —la auténtica prueba— de la infancia a la edad adulta. Ese rito está escenificado en varios momentos de la novela. Quizá el más claro sea el diálogo entre Lushin y Vladímir (327). Lushin ve a Vladímir hundido, pálido y triste, pero ahora lo ve como un hombre. Ha pasado la prueba. Es además muy relevante que sea el doctor Lushin quien lo certifique, porque él es el hombre de bien de la novela. El niño se ha hecho hombre. En las páginas siguientes, Zinaída trata a Vladímir como a un niño. Le llama Volodia y le pone a su hermano menor a su cuidado. Pero Vladímir es ya un adulto.

Como novela de pruebas *Primer amor* contiene aspectos dignos de detenimiento, porque es una novela cómica, algo raro en la novela de pruebas barroca y en la del siglo xviii, aunque ya no tan extraño en la novela idílico-familiar del siglo xix. Vladímir es un niño y es tonto por ser niño (es el único que no ve la realidad). Una lectura superficial puede ver el carácter autobiográfico, pero tras ese carácter hay un simbolismo: la figura del niño es una figura cómica y alegre. Y su tontería es la aceptación de la infancia (algo nuevo en el siglo xix, en el que aparece la literatura para niños). Ese es el principal elemento cómico. A él se le suman los juegos en casa de las Zasekin, la incultura de la princesa, que escribe con faltas de ortografía y viste y vive en la ruina, acuciada por los acreedores. Los pretendientes se ríen de Vladímir, el paje, y Zinaída también —es lo que hace cuando lo ve por primera vez—. También los sueños y el relato de lo imaginado son elementos tragicómicos.

Otro aspecto de la novela de pruebas es su tendencia hacia la educación. Las experiencias, los diálogos con personas sabias, las reflexiones... apuntan hacia la novela de educación. En la Modernidad —entendida como el periodo histórico abierto hacia 1800 y que llega hasta nuestros días— la novela de pruebas acoge estos momentos. Y, al contrario, la novela de educación contiene pruebas. En *Primer amor* estos momentos afloran en los diálogos de Vladímir con su padre y con el doctor Lushin, el hombre de bien. Pero Vladímir no llega a ser un personaje de novela de educación,

un educando, a pesar de ser un estudiante. Su cambio es un salto traumático de la infancia a la madurez. No es un personaje en desarrollo. Su fábula es un desvío en su vida de estudiante. En repetidas ocasiones la novela nos informa de que no está estudiando, de que ha abandonado el manual de historia universal: el curso de Kaidánov, que es uno de los requisitos para aprobar el examen de ingreso en la universidad. Y, al final, sabemos que Vladímir consigue entrar en la universidad. Zinaída, en cambio, es un personaje de novela de educación, por su dimensión perversa —aunque vacilante— y lo es también el conde Malevski, la imagen del mal. Es una variante del trickster tradicional.

«Padres e hijos»

Se suele interpretar *Padres e hijos* (1861) como la gran novela realista de Turguénev. Hay una poderosa razón: representa la gran crisis ideológica de la juventud rusa, que dio lugar al movimiento nihilista y que derivó hacia posiciones populistas radicales que incluyeron el terrorismo, con la justificación revolucionaria. En efecto, el eje de esta novela es una de las grandes claves de la historia rusa del siglo xix y de parte del siglo xx. Sin embargo, un par de detalles cuestionan esta interpretación habitual. El primero es que Turguénev se adelantó al fenómeno nihilista. A pesar de las críticas adversas que recibió la novela —y que supusieron una severa contrariedad para Turguénev—, su autor se mostró orgulloso del carácter precursor que tuvo la figura del nihilista Bazárov. No es, pues, una motivación histórica la que fundamenta esta novela. Tampoco es una novela de tesis política, como ha escrito Zúñiga (1996, 20). Bazárov no tiene un discurso político. Pretende ser un filósofo. El segundo detalle es la geografía de la novela. No hay en la novela una geografía precisa. Los términos geográficos se sustituyen por puntos suspensivos. Y los términos locales son ficticios. Esto es algo que han hecho otros muchos escritores —entre ellos Dostoievski y Pásternak—, escritores en los que el realismo —es decir, la verosimilitud— no es más que la superficie del simbolismo.

En esta novela Turguénev ensaya otra forma de drama idílico-familiar: la ruptura generacional. El título expresa claramente esa forma estética. Esta forma opone el elemento didáctico al elemento sentimental. Aquí la ideología o, mejor, el abismo ideológico abierto entre dos generaciones es el factor clave de la ruptura entre padres e hijos. Turguénev tiene el acierto de representar no solo una ruptura generacional sino la querella entre antiguos y modernos en versión de la Modernidad. A los padres les corresponde el idealismo conservador. Los jóvenes, en cambio, representan el materialismo escéptico y progresista. Como es sabido, esta novela supuso una decepción para Turguénev. Los

críticos jóvenes denunciaron su crítica de la juventud. Y, sin embargo, la posteridad la ha convertido en una de las cimas del arte del autor de Orel. El gran acierto de esta novela consiste en vincular materialismo con escepticismo, y ambas categorías con la descomposición del idilio familiar. El materialismo tiene su raíz en la ruptura con la tradición. Y esa ruptura conlleva la visión escéptica del mundo, porque el universo de las creencias es el de la tradición. Más allá del éxito del concepto de nihilismo, cabe ver en esta novela una representación del gran conflicto ideológico moderno. Puede achacarse a Turguéniev una visión conservadora. Así pasó también con Aristófanes, que fue el primero en mostrar la querrela entre antiguos y modernos en el mundo griego (Las nubes, Las ranas...). Y no falta algo de razón a esa crítica de conservadurismo, aunque los representantes del pensamiento viejo —los hermanos Kirsánov y los padres de Bazárov— aparecen como tontos. Pero también hay necios entre los modernos: la «emancipada» Kúkshina y el mentecato Sítnikov. La actitud acertada es la de los que se mantienen apegados a la tierra, como Katia y su hermana Anna Odintsova, y distanciados tanto del conservadurismo tradicional como del progresismo escéptico.

Esta es una novela tridimensional —toda la obra de Turguéniev lo es en último término, pero aquí las tres dimensiones quedan bien patentes—. Esas tres dimensiones son la idílica-familiar, la educativa y la sentimental. El idilio familiar es la dominante. Las otras dos permanecen subordinadas al drama idílico-familiar. Esa dimensión dominante queda reflejada tanto por el simbolismo como por la disposición de la fábula. Elementos simbólicos de carácter idílico son: la insistencia en la dimensión familiar de la tierra («has nacido aquí», 35; «la casa, ese nido pacífico y acogedor», 81; la explicación del nulo apego de Bazárov a la familia y a su tierra es que sus recuerdos de infancia son muy débiles, porque solo vivió dos años en esa casa por los continuos viajes del padre militar, 147; «la voz de la sangre», 152). Bazárov explica que «vive solo, como un campesino sin tierra y sin familia» (167). Y quizá el momento más conseguido consista en el simbolismo de la chova. De este pájaro se dice que es «el que mejor cuida su nido» (203). Y, cuando Bazárov comprueba que su amigo Arkadi Kirsánov ya no sigue sus dictados dice de él que se ha convertido en una chova (212).

También la fábula de la novela declara la hegemonía de la forma idílico-familiar. Las primeras páginas son un informe acerca de la familia Kirsánov. Esto es, anticipan una novela de carácter biográfico-familiar. Los dos núcleos centrales son las estancias de los dos amigos en las casas de sus familias, Máryino y la de los Bazárov, además de Nikólskoie, la finca de Odintsova. Y el final es otro informe biográfico-familiar: los matrimonios de Kirsánov padre e hijo con Fedosia y Katia. Es un final feliz. El mismo Turguénev ironiza: «una amable comedia» (219). Pero en las páginas anteriores ha tenido lugar el triste drama de la familia Bazárov, con la muerte del nihilista. El nacimiento de un nuevo idilio en Máryino viene a compensar la destrucción del idilio en la tierra de los Bazárov.

La dimensión didáctico-educativa es el segundo elemento de esta novela. Bazárov es el maestro. Su amigo Kirsánov es su discípulo y su víctima. Ambos representan la nueva generación de nihilistas. Los padres representan la tradición. La brecha que se abre resulta un abismo. Rusia ha sido un país agrario, en el que las tradiciones conservaban sus profundas raíces. El régimen de servidumbre —del que Turguénev se declara enemigo— es solo la cara visible de un fenómeno cultural de gran complejidad, que se expresará también en la querella entre occidentalistas y eslavófilos. En ese país, anclado en un sistema feudal, se produce lo que en términos económicos Lev Trotski llamó la ley del desarrollo desigual y combinado. Con esto quiso decir que las condiciones de mayor atraso económico e industrial permitían la aparición de y la convivencia con elementos tecnológicos de última generación. Pues este aserto se puede afirmar mejor de la ideología. Por un lado, una pequeña minoría de intelectuales que pasan más tiempo fuera de Rusia que en su patria se presenta como la avanzadilla del liberalismo. Por otro, una mayoría intelectual se aferra al nacionalismo eslavófilo, buscando el amparo de unas señas de identidad que proceden de la tradición. El sustrato de esta querella es un país profundamente atrasado, en el que conviven mal la cultura europea con las tradiciones asiáticas. Bazárov muere, como mueren los personajes didácticos cuando su función termina. Hay también un segundo nivel de la querella y es el debate entre dos formas de identidad: el romanticismo y el nihilismo. Este debate aparece como una versión radical del debate entre idealismo y materialismo. Schiller lo había expresado en la forma de idealismo

y realismo. Quizá la oposición entre idealismo y materialismo responda mejor al escenario filosófico moderno. Pero Turguéniev prefiere esa versión romántico-nihilista, porque le permite entenderla estéticamente. Bazárov niega el arte, lo mismo que los teóricos neohistoricistas actuales niegan la estética y la reducen a intereses e ideología. En cambio, el romanticismo es el espíritu estético moderno: el simbolismo moderno (57).

Pero esta querella entre antiguos y modernos no es el objeto de la novela. La prueba de esto es que el amor de Kirsánov por Katia lo aleja de Bazárov. El sentimentalismo es más relevante que la dimensión ideológica y didáctica de la obra. La figura del maestro nihilista engendra una novela de educación, pero esa novela está subordinada a la novela idílica. La pareja Kirsánov-Katia produce la dimensión sentimental (rousseauuniana) de la novela idílica. Y el capítulo final es el capítulo de las bodas y de la constitución de un nuevo idilio en Máryino.

Un tercer elemento de esta novela no debe pasar desapercibido: la dimensión cómica. El mismo autor la califica al final de amable comedia (219). La trascendencia de la querella difumina el carácter de comedia. Sería más acertado hablar de tragicomedia. Y como dice Turguéniev «¿qué importa lo que un autor piense de su propia obra? Su obra es una cosa y él otra» (16). Hay una comedia que tiene su correspondiente final feliz: es la novela de Arkadi. Pero hay otra novela que tiene un final trágico: la de Bazárov y su familia. El carácter idílico-familiar de la obra exige relativizar el binomio seriedad-rida. Con todo, Arkadi es un personaje cómico por sus incongruencias y su faceta infantil (42). Como es a la vez niño y adulto es objeto de ritos de paso y conoce una transformación («aquí me han transformado», 198). También son personajes cómicos los secundarios Kúkshina, Sítnikov y Koliazin (un tunante). Bazárov, en cambio, es un personaje de una pieza. Su intransigencia le lleva a morir. La oposición seriedad/rida es en esta obra la oposición utilidad/agradable. Cuando Arkadi reconoce su propio camino declara que desea ser útil (198). Con esto declara su abandono de la vida de estudiante, caracterizada por la «absoluta inactividad y absoluta pereza», esto es, un hombre inútil (222). Se trata de su rito de paso: deja de ser un hombre inútil. Esta es, quizá, su novela más trascendente, aunque otras consideradas menores

tienen un indudable atractivo. Me refiero a Asia y Aguas primaverales.

«Asia»

Pese a su brevedad, *Asia* (1857) es una novela de pruebas que reúne todos los ingredientes de la estética de Turguénev. En primer lugar, el relato en primera persona, el que el narrador ni siquiera tenga nombre (es el señor N.), la imprecisión de la geografía (el Rhin y sus orillas, con localidades que son iniciales, L y Z), la confesión de ser un solterón... apuntan a la dimensión autobiográfica. En segundo lugar, la tipología de los personajes N. y Asia resulta modélica del concepto del hombre inútil y de la mujer libre. Los dos tienen una naturaleza seriocómica. Las dudas, la irresolución de N., sus tribulaciones... están teñidas de cierta comicidad omnicomprendiva. Es quizá su mejor versión del hombre inútil. Viaja sin saber adónde. No se interesa por los monumentos sino por la gente. No tiene planes para la vida. Y Asia es la mujer libre a su pesar. Impulsada por un temperamento infantil e inteligente, sus impulsos son incontrolables y autolesivos. Hay también en ella una dimensión patética —por la prueba— y alegre y cómica, por su libertad.

Por último, esta novela invierte la fórmula preferida de Turguénev: dos hombres que se disputan el amor de una mujer. Es la mujer la que toma la iniciativa —una iniciativa alocada— y los dos hombres son amigos y tratan de ayudarse en la prueba. Pese a su sinceridad y a su amistad, fracasan.

«Aguas primaverales»

Con Aguas primaverales (1871) Turguéniev intentó hacer algo distinto a lo que había hecho hasta entonces. La arquitectura de esta novela consta de dos piezas dobles ensambladas. Las dos primeras son pruebas sentimentales de signo contrario. La primera consiste en una doble prueba de sentido contrario. En su primera mitad relata el enamoramiento de Sanin y Gemma, una italiana que vive en Frankfurt en una familia que se dedica a la confitería. Gemma está comprometida con un comerciante al que no ama (herr Klüber), pero una provocación de un joven militar ebrio lleva a intervenir a Sanin. El resultado es un duelo cómico, porque no hay lesiones y los contendientes terminan como amigos. Pero a raíz de este escándalo se rompe el compromiso entre Gemma y Klüber y Sanin se compromete con Gemma, a pesar de que carece de recursos económicos. Este detalle le lleva a entablar relaciones con los Pólozov. Él es un criado de ella. María Nikoláyevna de Pólozov es una mujer libre y perversa. Somete a Sanin hasta hacer de él un esclavo y consigue que defraude su compromiso con Gemma. Es, pues, una prueba sentimental de carácter hermético —la perversión se impone sobre la ingenuidad de Sanin—. Ella Pólozova hace de Sanin un hombre inútil hasta la esclavitud. Ambas pruebas tienen su dimensión cómica que se superpone sobre el patetismo ingenuo de la primera y el hermetismo de la segunda. Son pruebas porque consisten en un doble desvío del destino del personaje, Sanin. En la primera, Sanin está a punto de volver a Rusia. Entra por casualidad en la confitería y los sucesos imprevistos hacen que pierda la diligencia, y con ella sus últimos recursos económicos. En la segunda, las intrigas de María Pólozova hacen desistir a Sanin de su compromiso matrimonial. La tercera pieza de esta arquitectura es doble. Consiste en un preámbulo que sitúa la doble prueba en el pasado (treinta años antes) y un epílogo en el que se produce la reconciliación epistolar entre Gemma —que se ha casado y emigrado a los Estados Unidos— y Sanin, que ha vivido con un sentimiento culposo y en soledad desde su ruptura con la fatal María. Consiste en una dialéctica falta-expiación. Esta dialéctica

expiatoria nos sitúa más allá de la prueba en un dominio puramente simbólico. Pero el eje de esta novela no es otro que el de la doble prueba, siendo la expiación un complemento que intenta paliar la insuficiencia de la doble prueba. Este final apunta y anuncia el último giro estético de Turguéniev, cuya expresión se encuentra en Clara Mílich.

Otras obras: humorismo y hermetismo

Aunque la selección de obras que hemos comentado sugiere la presencia de una estética central en la obra de Turguénev, que pasa por un simbolismo basado en el drama idílico, teñido de elementos biográficos y de humorismo, hay que reconocer que no se limitó a esa línea central y que, a lo largo de su amplia obra, experimentó con otras estéticas, sobre todo en *Memorias de un cazador* y *Poemas en prosa*. En *Memorias* la presencia de las costumbres campesinas conlleva la orientación predominante al humorismo. Los personajes inútiles son en esta obra bufones, locos o tontos. Pero también admite excepciones. Una de las más llamativas es el personaje de Lukieria de «Reliquias vivientes». Se trata de un personaje totalmente positivo, tanto en la vida anterior como en la enfermedad. Pertenece Lukieria a la raza de los gigantes grotescos, aunque no sea gigante, porque vive en armonía con la naturaleza y expresa una concepción enteramente alegre y conmovedora de la vida. *Memorias* es una colección de novelas breves. Esa colección expresa la búsqueda de una estética humorística que Turguénev mantuvo en un segundo plano respecto a su simbolismo idílico. En cuanto colección, esta serie admite todo: desde aventuras cómicas —«Golpetea, golpetea»— a escenas idílicas —«La cita», «El bosque y la estepa»—. Un buen ejemplo de humorismo es la novela de Chertopjánov.

Interpolada en *Memorias de un cazador* se encuentra esta novela corta distribuida en dos relatos: «Chertopjánov y Nedopiuskin» y «El final de Chertopjánov». Se trata de una novela cómica.

«Chertopjánov y Nedopiuskin» es una caracterización de una pareja de tontos, el ridículo Chertopjánov y el bufón Nedopiuskin.

Incorpora la historia familiar de Chertopjánov, al igual que ocurre con otras novelas biográficas de Turguénev. Pero esta biografía familiar es por completo burlesca. «El final de Chertopjánov» relata los dos grandes fracasos del personaje, el abandono de la gitana Masha —su amante— y la pérdida de su caballo, Málek-Adel. La comicidad de esta novela se funda en los numerosos infortunios y

adversidades de la pareja. Estas adversidades suponen la ruina del nido familiar de los Chertopjánov.

En Poemas en prosa, después titulada Senilia, la búsqueda de lo esencial poético permite aflorar otra estética: el hermetismo mágico. Poemas en prosa es una colección de treinta breves relatos o meditaciones, que en una segunda versión —Senilia— alcanzó los cincuenta capítulos. Su contenido es diverso. Domina la sátira menipea, un género humorístico y hermético. Algunos son diálogos como el relato, «Diálogo», entre dos montañas. Como ha señalado J. E. Zúñiga «varios de estos poemas son evidentemente sueños con todas las características del material onírico, con su carga de misteriosa información» (Inciertas pasiones de Iván Turguéniev, 243). Esos sueños son otra de las formas que adopta la menipea («La naturaleza», «El fin del mundo», «Una fiesta en el cielo», «La esfinge», «El reino celeste» y «El insecto»). Otros adoptan la forma de una denuncia realista: «La limosna», «Dos cuartetos», «El egoísta», «Lucharemos aún» y «Los dos ricachones». Los hay también de carácter meditativo: «El mendigo», «Detente», «Los dos hermanos» o humorístico, «Stchí (sopa de coles)». Otra línea cultiva la imagen idílica popular: «La aldea», «Una visita», «Macha», «El gorrión»... Y no faltan las fábulas: «Leyenda oriental», «Una travesía» y «El enemigo y el amigo». Un aspecto relevante es que los relatos suelen estar conectados por algún elemento temático. Y los relatos de tipo idílico son el contrapunto de los relatos de perfil hermético. Pero quizá la cumbre del hermetismo de Turguéniev se daba a su última novela: Clara Mílich. En esta obra el hermetismo alcanza un perfil mágico.

«Clara Mílich»

Para comprender el método de Turguénev en la elaboración de sus misterios resulta muy reveladora la lectura de Clara Mílich (Después de la muerte). Se trata de una novela corta (poco más de cincuenta páginas en la traducción española). Es una novela de personaje: Arátov, un hombre inútil. Sobre esta figura, tan cara a Turguénev, el novelista ruso crea una novela de pruebas sobre las tribulaciones de ese hombre inútil. Se trata de una de las obras de lo que se ha llamado el Turguénev extraño. La extrañeza consiste en que Arátov se enamora de una muerta: la Clara Mílich del título. De hecho, Turguénev quiso titular la obra Después de la muerte y así figura en el manuscrito, pero el editor lo convenció para ponerle el título que hoy conocemos. Clara es una joven que tiene los rasgos de las mujeres libres y desequilibradas que entusiasman a Turguénev. Intenta abrirse camino como actriz. En una representación ve a Arátov y se enamora de él. Cita a Arátov en un paseo. Él acude y la rechaza. Un tiempo después Arátov lee en un periódico atrasado, por casualidad, que ella se ha suicidado en escena por amor. Ahí empiezan las tribulaciones de Arátov. Se despierta en él una pasión por Clara —que antes le desagradaba— y la fuerza de la pasión produce un amor más poderoso que la muerte. Arátov muere para compartir la pasión de Clara. La influencia de esta obra en Zúñiga es manifiesta. Las pasiones son el fundamento de sus misterios. También el misterio es el elemento final de Clara Mílich. En el momento de su muerte Arátov parece haber tenido trato carnal con el espectro de Clara y en la mano del joven su tía encuentra un mechón femenino que solo puede haber salido de un acontecimiento sobrenatural. Varios de los misterios de Zúñiga tienen el mismo halo sobrenatural, producto de la pasión.

El suicidio de Clara es un episodio tratado de forma elusiva por Turguénev. Un elemento con una formidable carga dramática y grotesca —se suicida en escena— queda reducido a una noticia en un periódico y el suceso ha tenido lugar en Kazán a casi mil kilómetros de Moscú. Lo que interesa a Turguénev es la novela de

pruebas, esto es, las tribulaciones de Arátov, teñidas de un sentido cómico, porque se trata de hombre inútil y ella, una desequilibrada. Sin embargo, a partir de esta pasión enloquecida y ridícula, Turguéniev ha construido una novela. Ha novelizado el caso de una actriz que se suicida en escena por un amor no correspondido.

Aunque las obras mencionadas son solo una parte de la amplia producción de Turguéniev, una conclusión se impone: no es Turguéniev autor de una sola estética. Esta idea la constató ya Mijaíl Bajtín. Este teórico de la novela explicó que la unidad de estilo, el aparente estilo poético, de nuestro autor escondía una dimensión mucho más valiosa: la heteroglosia de un discurso que emanaba de las zonas de influencia de sus personajes. Bajtín vio un diálogo entre el discurso del autor y el discurso de los personajes. Ese diálogo no es un diálogo dramático, sino un diálogo novelístico, pues presenta los «privilegios más sustanciales de la prosa de la novela, inaccesible a los géneros dramáticos o puramente poéticos». En otros términos puede decirse que la estética primordial de Turguéniev se funda en sus figuras: variaciones del hombre inútil, que van desde el enfermo y superfluo Chulkaturin al nihilista Bazárov, desde el ingenuo Volodia al ensimismado Arátov. Esas figuras son la gran aportación de Turguéniev a la literatura universal. Por ellas será eterno. Y esas figuras le permiten esa trayectoria desde el drama idílico al humorismo y al hermetismo, sin perder por ello coherencia. Una aportación semejante al panorama de la literatura universal moderna solo está al alcance de los grandes genios literarios. Entre ellos Iván Serguéievich Turguéniev ocupa un lugar privilegiado.

Fiódor Dostoievski

Ni siquiera sabemos dónde habita ahora la «vida real», ni qué es, ni por qué nombre se la conoce.

Dostoievski

, Apuntes del subsuelo

«El sueño más fantástico se había transformado de pronto en la más intensa realidad, nítidamente perfilada». Así describe Dostoievski el encuentro decisivo entre Myshkin, Aglaya y Nastasia en *El idiota*. Es un encuentro poco verosímil, atípico, pero para Dostoievski la realidad no la da la verosimilitud de lo típico, sino la mayor concentración posible de emociones y valores. Éste es uno de los muchos momentos reveladores de la estética de Dostoievski. Voy a tratar de exponer mi criterio acerca del núcleo esencial de la poética dostoievskiana. Esto nos va a obligar a tratar con conceptos tales como realismo, modernismo y simbolismo. Y no solo eso, nos obligará también a retomar el actual debate sobre tales categorías estéticas, siquiera en sus más grandes líneas, para emplazar una concepción de la estética de Dostoievski a la luz de las nuevas tendencias de estos debates.

Comenzaremos indagando acerca del realismo de Dostoievski. Se ha convertido en un tópico la afirmación de que Dostoievski es un realista. El problema de esta afirmación es que dice poco de la actitud estética de Dostoievski. El mismo autor se vio en la necesidad de matizar y recalificar ese concepto. En una carta de 1868 a Apollon Maykov afirmó con timidez: «Yo tengo de la realidad y del realismo otra idea muy distinta a la de todos nuestros realistas y críticos. Mi idealismo es más realista que el suyo» (*Obras completas*, 1712). Y trata de oponer un realismo profundo, el suyo,

a un realismo superficial, el de los realistas. Y en otra carta de 1869, dirigida a Nikolái Strájov esta vez, añade: «La cotidianidad de los fenómenos y un modo convenido de considerarlos no es, a mi juicio, realismo, sino todo lo contrario» (Obras completas, 1689). En una libreta de apuntes escrita hacia el final de su carrera Dostoievski define la peculiaridad de su realismo: «Con base en un realismo completo, encontrar al hombre en el hombre... Me dicen psicólogo: no es verdad, yo solo soy realista en un sentido superior, es decir, represento todas las profundidades del alma humana» (Dostoievski en Bajtín, 1986, 90).

Ya Bajtín subrayó y comentó las expresiones «realismo completo» y «realista en un sentido superior». El mismo Bajtín desarrolló el concepto de polifonía para completar su concepción del realismo dostoievskiano. Mi posición no va a consistir tanto en negar ese realismo, una actitud frecuente últimamente en los estudios literarios modernos, sino buscar ese sentido superior yendo algo más allá de la noción de realismo y de la antinomia creada por la crítica del siglo xix. Otros se limitaron a adoptar una actitud ecléctica ante este problema, tratando de conciliar realismo y otros aspectos emanados de la obra de Dostoievski. Leonid Grossman subrayó la importancia del dialogismo. Boris Engeldardt apuntó la diversidad de niveles de la obra. Valery Kirpotin se orientó hacia el psicologismo trascendente que se observa en ella. Viktor Shklovski observó el polemismo irredento e irresuelto. Anatoli Lunacharski y Bajtín se centraron en la noción de polifonía ³³. En todos estos casos el realismo de Dostoievski deja paso a una segunda cuestión que centra el discurso de sus críticos. En esta ocasión vamos a darle un pequeño giro a esta cuestión. Apostamos por una caracterización de la estética de Dostoievski como simbolismo. Para ello echaremos mano de la noción de simbolismo que hemos expuesto en capítulos anteriores, apoyándonos en la crítica de las habituales nociones de realismo y modernismo.

Dostoievski y el realismo

La tentación primera de la crítica actual es hacer de la obra y del pensamiento de Dostoievski un canto al escepticismo. Ese escepticismo puede revestirse de posmodernismo. De hecho, ambos conceptos vienen a significar en última instancia lo mismo. Quizá la lectura de Shklovski, en Pro y contra: notas sobre Dostoievski, insistiendo en que Dostoievski no se pronuncia sobre los grandes conflictos de su tiempo, pueda ser interpretada como un antecedente de la lectura escéptica: «Así murió Dostoievski, sin decir nada, evitando desenlaces y sin hacer las paces con la pared» (Shklovski en Bajtín, 1986, 258). Pero no, Dostoievski no es un escéptico. Tampoco un doctrinario. Confronta ideologías y fenómenos que coexisten, simultáneas, conectadas o enfrentadas, para separar lo relevante de lo insustancial (Bajtín, 1986, 49). Pero eso no significa que su arte sea expresión del escepticismo (como lo es el del novelista francés Céline, por ejemplo).

Pasemos ahora a considerar la obra de Dostoievski a la luz de la idea del mitologismo moderno de Meletinski. El mismo Meletinski señala la presencia del mito en *El adolescente* (267). Y, sobre todo, se muestra interesado por el análisis que Vladimir N. Toporov hizo de *Crimen y castigo*, señalando «algunas estructuras mitológicas arcaicas» (142) y paralelismos míticos con las obras de Pushkin y Nikolái Gógol. Meletinski considera que este estudio «es muy interesante y abre notables perspectivas para la investigación» (143). A pesar de algún reparo —su insuficiente delimitación del fenómeno mitológico—, ve en la propuesta de Toporov importantes pistas: la «apertura» del personaje de Dostoievski, su rapidez de reacción ante inesperados cambios de rumbo argumentales, la fuerte presencia del espacio y del tiempo, el papel de símbolos como la puesta del sol, la fantasmagoría de Petersburgo y la contraposición espacial y mitológica entre el centro urbano (caos, angustia, horror, ahogo, locura) y la periferia (libertad, salvación) (142-143). Incluso Meletinski admite que Dostoievski es un autor «semiótico», lo que para él viene a ser sinónimo de simbólico.

Acerca de la novela realista y su «mitologismo implícito», Meletinski cree que ese mitologismo no es una cuestión de pervivencia cultural, «ni siquiera en el sentido que le dio Jung» (268). «Es preferible verlos como formas universales del pensamiento, de la experiencia y de la imaginación, en relación con las cuales las figuras míticas son únicamente una variante parcial, al igual que los personajes realistas» (268). A propósito de ETA Hoffmann y el romanticismo, llama la atención sobre las formas demoníacas que habitan el alma humana y del lado nocturno de estas (274), rasgos que bien pueden extenderse a las obras de Dostoievski. Tales rasgos, si no son pervivencia de los mitos antiguos, han de ser un fenómeno nuevo que Meletinski ve en el romanticismo, en el realismo y en el simbolismo, y que parece florecer en el siglo xx. Esta exposición casa mal con la versión que hemos dado antes de una confrontación entre el espíritu del siglo xix y el del siglo xx, y que Meletinski adopta en el prólogo de su obra, amparándose en el consenso que ve emerger en Occidente al respecto. Según Meletinski, habría que considerar a Dostoievski un realista o un simbolista, o bien ambas cosas a la vez, y quizá un precursor del amplio impacto del mitologismo moderno en la novela del siglo xx. Es lástima que este gran estudioso de la poética del mito no se haya ocupado con detenimiento de nuestro autor, pero parece evidente que la oposición entre el siglo xix y el xx no es un argumento muy consistente a la luz de sus análisis e ideas.

Vayamos ahora con Auerbach. Su idea de una realización conjunta del realismo y del modernismo resulta muy sugerente. Esto parece significar que el modernismo —la estética del siglo xx— no consiste en una huida de la historia, sino en un realismo trascendido mediante la fusión de historia y ficción, tan en boga en la novela más apreciada hoy por la crítica. Sin embargo, esta idea no le sirvió a Auerbach para iluminar su lectura de Dostoievski. En *Mimesis* le dedica unas pocas páginas (al final del capítulo XIX). Y no son precisamente las más lúcidas que escribiera. Por un lado, ve que Dostoievski no es un realista en el sentido en que emplea ese término para referirse a la novela europea del siglo xix. Esa rareza de Dostoievski la atribuye a la ausencia de representación de la burguesía en sus novelas. También observa Auerbach la naturaleza pendular de acciones, pensamientos y sentimientos de los personajes de Dostoievski. De ese carácter pendular afirma que

recuerda el realismo cristiano antiguo y que esa pervivencia es mucho más profunda que en el resto de Europa. Cuando Dostoievski fue conocido en Europa, reconoce Auerbach, «la polaridad de las fuerzas anímicas y el carácter directo de la expresión que se manifestaban en sus obras produjeron el efecto de una revelación» (491). La exposición auerbachiana de los hechos y de los valores parece mostrar cierta perplejidad y, pese al apunte acerca del realismo cristiano, no parece encontrar otra explicación que la distancia, espacial y temporal, existente entre Europa y Rusia. He aquí una de las mejores muestras de la debilidad del planteamiento de Auerbach. Cuando se enfrenta a un problema estético de la mayor envergadura su estética vuelve la vista a un culturalismo superficialmente sociológico.

Sea por la insuficiencia de su método, sea por prejuicios ante el mundo eslavo, o por ambas cosas, Auerbach valora a escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf, Mann, y sobre todo a Joyce (por el Ulises) por encima de Dostoievski. Es curioso que Auerbach vea una huella de la Comedia de Dante en Woolf y Joyce y no aprecie nada de eso en Dostoievski (515).

Más sensible a la grandeza de Dostoievski fue Ortega. Testimonio de su aprecio por Dostoievski son las páginas que le dedica en Ideas sobre la novela. Ortega vio en Dostoievski el abanderado de una nueva novela. No es casual su actitud. Las ideas sobre el realismo de Ortega que hemos expuesto —en «Realismo y modernismo»— se fundan en una aguda interpretación de la epopeya y del simbolismo tradicional. Es significativo que el diagnóstico que Ortega hace de Esquilo, el gran poeta trágico griego, pueda ser trasladado a Dostoievski y conserve toda la eficacia de su definición: «Le acongojan los problemas del bien y el mal, de la libertad, de la justificación, del orden en el cosmos, del causante de todo. Y sus obras son una serie progresiva de acometidas a estas cuestiones divinas. Su estro parece más bien un ímpetu de reforma religiosa» (226). Esta sustitución de Esquilo por Dostoievski que proponemos nos debe servir para constatar el profundo arraigo de la estética en que se funda la obra de Dostoievski, y como indicio de que si la crítica del siglo xx europea vio en esta obra una revelación no fue algo casual, sino una consecuencia de sus propiedades y de lo inadecuado de los parámetros que se le han venido aplicando a la

hora de comprender su auténtica envergadura.

Tras este repaso introductorio a la pregunta sobre las estéticas de la Modernidad y el lugar que corresponde en ellas a Dostoievski, parece llegado el momento de que abordemos directamente la cuestión: ¿es Dostoievski un realista? ¿Acaso sea otra cosa? ¿En qué consiste, pues, su estética? Hemos empezado por señalar la insuficiencia de la caracterización realista. Afirmar el realismo de Dostoievski dice poco de su estética; incluso puede decirse que la oscurece o la deforma. Muchos estudios —quizá demasiados— se han limitado a afirmar que tal o cual aspecto de la obra de Dostoievski se corresponde con tal o cual aspecto de la realidad rusa. Pero también excelentes críticos han mostrado cómo aspectos sustanciales de la realidad coetánea no están presentes en sus novelas. Entre otros, Bajtín hizo esa observación: nuestro autor era «sordo y ciego para con muchas cosas importantes; muchas facetas de la realidad no tuvieron cabida en su horizonte artístico» (1986, 51). En efecto, los Myshkin, Aliosha, Zosima, Rogoyin, Raskolnikov, Goliadkin y compañía son cualquier cosa menos personajes típicos de la Rusia decimonónica, pues solo se representan a sí mismos. Algunos momentos decisivos —como el diálogo entre Iván Karamázov y el diablo— resultan de difícil explicación desde una óptica estrechamente realista. Estos argumentos tienen una gran parte de verdad, aunque no sean los decisivos.

Si nos fijamos en la teoría acerca del realismo, dos argumentaciones merecen ser contempladas como prioritarias. La primera es la teoría del reflejo o de lo típico, cuyo fundamento aparece en la obra de Wilhelm Dilthey y que difundió Lukács. La otra es una consideración que aparece en la obra de Bajtín, y que ha tenido una amplia difusión en la crítica antes y después de Bajtín: el peso del material histórico y la trascendencia histórica del contenido de la obra. Nos detendremos muy brevemente y en primer lugar en la teoría del reflejo o de lo típico.

Como es bien sabido esta teoría sirvió a Lukács para elevar el materialismo a doctrina estética. No es solo que Lukács prefiriera a Tolstói antes que a Dostoievski, incluso a Mijaíl Shólojov, al que dedica un elogio que no se lo dirigiría a Dostoievski. Para Lukács, Tierras roturadas muestra el nacimiento de una nueva clase: la

transición de la aldea a la colectivización. En cambio, las Notas del subsuelo serían la representación del individuo decadente y solitario. Podríamos seguir mostrando argumentos si no fuera porque resulta palpable que para Lukács el arte de Dostoievski no se amoldaba a su exigencia de un realismo que mostrara el ascenso revolucionario del socialismo. Más bien inducía a una comprensión decadente, como sucediera con Kafka, Joyce, Proust o Robert Musil. Sin embargo, el escaso aprecio que merece Dostoievski desde el dogmatismo realista no le ha librado de que otros le hayan considerado pertinazmente realista.

Quizá las razones en el empecinamiento de ver realista a Dostoievski sean de tipo cultural. Me explicaré. En un contexto en que lo realista es tenido por la cima del arte y la literatura modernos, un escritor del que queremos demostrar nuestra elevada valoración no puede ser tenido por otra cosa. Sospecho que ese argumento ha obrado en algunos casos. Pero otra dimensión que hemos de tener en cuenta a la hora de considerar el realismo es, como ya hemos apuntado, la del peso de la historia. Los escritores tenidos por realistas con mayores motivos en apariencia suelen hacer un considerable acopio de material histórico en sus novelas. Es el caso de Stendhal, que extrajo su argumento para Rojo y negro de un crimen que conmovió a Francia y que ocupó muchas páginas de la prensa de la época. Por si esto fuera poco añadió otros acontecimientos políticos del momento, una cierta dosis de material autobiográfico y una profunda sensibilidad acerca de la política de la época: el rojo y el negro representan el espíritu democrático popular y la reacción caciquil-eclesiástica, respectivamente. Esta misma sensibilidad histórica, tanto en lo anecdótico como en las profundidades del sentido, se ha apreciado en la Comedia humana de Balzac, en los Episodios nacionales de Galdós o en la lección histórica que Dickens dispone en su Historia de dos ciudades. Cabe preguntarse, sin entrar en mayores precisiones, acerca de esa sensibilidad que ha llevado a decir que la novela realista es la historia privada de las naciones, si esa historia privada (explícita e implícita) está también presente en las grandes novelas de Dostoievski. Las novelas de Dostoievski están imbuidas, como muchas novelas del siglo xix, de cierta dimensión histórica general. «Estamos ligados a nuestro pasado histórico y a la Humanidad universal», solía decir. Ciertos personajes dostoievskianos están

inspirados en la historia cultural rusa: el hombre superfluo, el nihilista, el hombre subterráneo y el hombre positivo y revolucionario. Pero, si subimos un poco el nivel de exigencia, podemos llegar a la conclusión de que ese material de referencias históricas concretas está tan ausente de sus novelas como ocurre también con otras novelas de Dickens (salvo en la mencionada Historia de dos ciudades) o con las novelas de Galdós a partir de Miau, por poner sendos ejemplos. No es ese historicismo cronológico un atributo de las novelas de Dostoievski, pues no se aproximan al género de la novela de educación histórica, representado por Historia de dos ciudades o los Episodios nacionales.

Con los argumentos expuestos hasta aquí podemos extraer una primera conclusión. No se trata tanto de que Dostoievski sea un realista o deje de serlo, sino que esta categoría es inapropiada para definir la estética de Dostoievski, aun siquiera como punto de partida. Vaya por delante nuestra opinión de que Dostoievski no es un antirrealista. Pero tampoco se trata de elegir entre dos conceptos inadecuados el menos inadecuado. La pretensión dostoievskiana de trascender el realismo merece una formulación más precisa.

Simbolismo dostoievskiano

Quizá el concepto más adecuado para acercarnos a la estética de Dostoievski sea el de simbolismo ³⁴. Ya Tolstói dijo de Dostoievski que se trata de un autor en el que «todo es lucha». Este aspecto, el polemismo, es recurrente en la crítica de la obra dostoievskiana porque es la cuestión central de este debate. El problema es que esta cuestión central casa mal con las nociones habituales de realismo. Sin embargo, puede ser comprendido desde el concepto de simbolismo. Este concepto reconcilia y explica las dos dimensiones esenciales de las grandes novelas de Dostoievski: la carnavalización —subrayada, entre otros, por Bajtín— y el hermetismo, esto es, la comprensión del mundo y de la historia como el escenario de una lucha eterna entre el bien y el mal absolutos. El primero de estos elementos, la carnavalización, nos remite a la simbología del folclore y a la literatura cristiana popular (de carácter folclórico). El segundo elemento, el hermetismo, nos remite a su vez al dualismo de la lucha entre el bien y el mal, a las concepciones demoníacas o apocalípticas (como la «confesión» de Ippolit Kirillovich), a una amplia simbología sobre todo religiosa pero también diversa, y a un didactismo radical (la publitsistika ³⁵, según Valentina E. Vetlóvskaya). Ambos elementos están fundidos: «somos el bien y el mal en una asombrosísima mezcolanza», dice el fiscal Kirillovich en el juicio contra Mitia Karamázov. No es Dostoievski quien los funde. Unidos aparecen en las obras de Rabelais, Shakespeare, Cervantes o Goethe, por poner solo los casos más relevantes de la literatura universal. Esa fusión es lo que llamamos simbolismo grotesco, la estética de Dostoievski.

Y no es casual que los grandes genios de la literatura universal coincidan en el cultivo de esta estética. El simbolismo grotesco es la estética más grande porque condensa el espíritu de tiempos muy diversos y los valores esenciales de la humanidad. Integra lo Bajtín denominó el «gran tiempo». El simbolismo se forma en las estéticas orales de la prehistoria y de la tradición. En las mito-fábulas preneolíticas, en el cuento folclórico y en otros géneros

tradicionales. Por eso es tan importante la presencia de géneros tradicionales en Dostoievski (del folclore y de la hagiografía cristiana). A través de esos géneros tradicionales llega a su obra la enorme carga del simbolismo tradicional. Y Dostoievski, como Cervantes y Shakespeare, la reelabora dándole una forma simbólica renovada. En eso consiste la grandeza de los clásicos, en aprovechar las enormes dimensiones espaciales y temporales del simbolismo. Y en eso consiste la grandeza de Dostoievski.

Tras esta aproximación al simbolismo grotesco vamos a considerar muy brevemente la idoneidad del concepto de simbolismo. Quizá convenga empezar recordando que casi en paralelo con la obra de Dostoievski florece en Francia el simbolismo poético de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, y que también se llama simbolista a un movimiento pictórico que tiene presencia en Francia (con Gauguin, Odilon Redon y los nabis), en Inglaterra (con los prerrafaelitas) y en Austria (con Gustav Klimt), entre otros países. Ocurre que la bibliografía sobre el simbolismo moderno no ha dejado de ampliar este concepto a autores del siglo xx, y no solo a poetas (como Eliot, Valéry o Rilke), sino también a novelistas como Kafka, Joyce, Hermann Broch o Mann; y a cineastas como Buñuel o Kieslowski. A esta primera constatación habría que añadir que el simbolismo poético se funda en un régimen basado en correspondencias (un poema de Las flores del mal de Baudelaire lleva precisamente por título «Correspondances») y en el principio de la necesidad. Ambos fenómenos tienen un carácter inequívocamente hermético —sus raíces se remontan al Corpus hermeticum, el tratado antiguo que propone la deificación de la Humanidad mediante el conocimiento de Dios—. El principio de la necesidad universal viene a decir que todo acto o fenómeno se entiende por la correspondencia existente entre el mundo material y el mundo espiritual que le da sentido. Estas ideas están explícitas en la obra de Baudelaire, y él mismo las tomó del teósofo Swedenborg (que había publicado sus obras en la segunda mitad del siglo xviii). Este dato, la influencia de Swedenborg sobre Baudelaire no se ha tratado más que como un asunto de influencia literaria o ideológica. Y debería ser considerado de forma muy distinta. Resulta que el «pensamiento» del simbolismo, en versión de Baudelaire, procede de un teósofo y está fundado sobre una versión hermética del siglo xviii. He ahí la clave del simbolismo moderno: su estro se parece bastante a un

ímpetu de reforma religiosa, como decía Ortega de Esquilo. Y ese estro reformista viene a convertir en una estética moderna el viejo hermetismo clásico, en versiones malditas, demoníacas, apocalípticas o, incluso, aurorales. Dostoievski practica este simbolismo en una dimensión grotesca, esto es, serio-cómica, la misma de Cervantes y Shakespeare. Esta versión muestra la profunda fusión entre la seriedad y la risa que se opera en la era moderna. Esta fusión transcurre paralela a la confusión entre el bien y el mal. El ingenuo Myshkin hace el mal aunque persigue el bien. Y como explica el diablo a Iván Karamázov: «Mefistófeles, al presentarse a Fausto, dice que sí que quiere el mal, pero no hace más que el bien» (LHK, 939).

Pero además del sistema arquitectónico de tensiones que desarrolla esta estética (el bien contra el mal, la seriedad contra la risa, y viceversa), el simbolismo grotesco articula toda una serie de géneros menores que constituyen el entramado general de las novelas. Entre esos géneros destacan los puramente herméticos, tales como los enigmas, las profecías, misterios, confesiones, presagios, revelaciones, simbologías e interpretaciones. A esta serie habría que añadir el diálogo, género esencial en las novelas de Dostoievski. Estos diálogos no son una forma compositiva más, sino que son diálogos-revelación, orientados hacia la investigación de la verdad. Bajtín ya vio la impronta socrática de esos diálogos y los vinculó a los diálogos socráticos y a la sátira menipea. Estos géneros primarios se orientan a un polemismo de gran intensidad. En el simbolismo poético ese polemismo se limita a una esfera superior, universal. Pero el simbolismo grotesco dispone de imágenes y figuras que llevan el polemismo hasta la vida cotidiana y a la actualidad en su dimensión más trascendente. De ahí su grandeza. No es casual la admiración de Dostoievski por Cervantes. Cervantes, mejor que Shakespeare, ha cumplido esa tarea: la de llevar el polemismo desde las últimas cuestiones a la vida cotidiana, con todas sus consecuencias. La dimensión grotesca trasciende el simbolismo un tanto metafísico y abstracto de los poetas. Y lo lleva a la tierra, encarnándolo en personajes humanos, incluso históricos.

Quizá sea Thomas Mann quien vio con mayor claridad la clave de la estética de Dostoievski:

Una obra colosal de insospechada originalidad y audacia, de borrasca riqueza pasional y visionaria, una obra que, además del «criminal» furor cognoscitivo y confesional con el que ensancha la ciencia del hombre, encierra una asombrosa dosis de travesura, de comicidad fantástica y de «alegría de espíritu». Pues este crucificado era, entre otras cosas, un humorista muy grande (Ensayos sobre música, teatro y literatura, 204).

En efecto, su simbolismo quedaría cojo si solo se apreciara la dimensión hermética. Su humorismo es muy grande. Solo los mejores críticos lo han visto y han sacado sus conclusiones.

Una filosofía de la historia literaria dostoievskiana

Una objeción a este planteamiento puede ser que Dostoievski no se definió nunca como simbolista. En verdad, los grandes autores no suelen definirse. Los poetas simbolistas franceses son una excepción, pues participaban en un debate público con los parnasianos. Y su pretensión al adoptar el simbolismo fue más modesta y puntual de lo que hoy puede parecer. La crítica suele buscar las opiniones del autor para legitimar sus diagnósticos. Pero esta actitud es reveladora de la inseguridad del crítico que se ve carente de certeza. El autor, en cuanto crítico, suele estar preso por las convenciones de su tiempo (Dostoievski, por cierto, consigue ir más allá en el bosquejo de su estética). Las auténticas categorías estéticas de la crítica tardan mucho tiempo en aparecer. Exigen un gran esfuerzo crítico y un distanciamiento con el pensamiento común de una época. Lo actual —y, por tanto, las opiniones del propio autor— solo suele manejarse con conceptos y criterios periodísticos, palabras de moda, producto muchas veces de polémicas superficiales. La historia literaria y la historia del arte de los siglos xix y xx se han construido empíricamente, sobre la base de los debates periodísticos y las categorías empleadas por los propios escritores para criticarse y defenderse. Pero estas ideas y conceptos no pueden aspirar a fundar una filosofía de la historia literaria. Son solo indicios, huellas de los grandes procesos, como el simbolismo grotesco, que conforman la historia literaria y la historia del arte y que solo son perceptibles y comprensibles a gran escala. En otras palabras, no es solo en los testimonios críticos de Dostoievski donde tenemos que buscar las claves de su estética. Esos testimonios son valiosos, ¡qué duda cabe! Pero son valiosos en tanto que indicios susceptibles de apoyar y de ser iluminados por una concepción filosófica de la historia literaria. Tal concepción existe, está presente en la propia obra de Dostoievski en forma embrionaria y pendiente de desarrollo. Ya Wellek llamó la atención sobre la estética dostoievskiana. Pero la entiende de una manera reducida: la suma de las opiniones filosófico-estéticas de nuestro autor. Esas opiniones son solo la punta del iceberg. La forma

artística de sus obras y la concepción de la filosofía de la historia que las soporta y que emanan son el embrión de una estética filosófica, una filosofía de la historia literaria imprescindible hoy para avanzar en los estudios literarios.

Abundan hoy los materiales y las propuestas para una concepción empírica de la historia, a pesar de que el empirismo se reveló hace ya mucho tiempo como un método incapaz de dar cuenta de las grandes obras y tendencias humanas. Es solo una técnica para una etapa previa e insuficiente del trabajo hermenéutico. Quiero decir con esto que para comprender a Dostoievski precisamos de conceptos emanados de una filosofía de la historia literaria. No bastan simples etiquetas convencionales. Tampoco bastan análisis estilísticos o retóricos. Es indispensable una teoría de alcance histórico-filosófico para poder situar y comprender el papel de Dostoievski en el panorama de la historia universal, y el fundamento de esa teoría se halla, precisamente, en el pensamiento y la estética dostoievskianos.

Antón Chéjov

El primer centenario de la muerte de Chéjov sirvió para festejar las dos facetas principales de su obra, el teatro y el cuento. Es verdad que en esas dos dimensiones se concentra la mayor parte de la obra de Chéjov y que por ambas facetas lo ha valorado el siglo xx y se le sigue valorando. Pero también es verdad que la figura del hoy ya clásico escritor ruso no debe limitarse a tales aspectos, pues quedaría fuera de su imagen actual algo esencial de su obra y de su estética. Entre otras cosas han de ser consideradas sobre todo otras dos dimensiones: el Chéjov humorista y el Chéjov novelista. En esta ocasión me voy a limitar a considerar este último aspecto: su obra novelística.

Es ya un tópico decir que Chéjov no estaba dotado para la novela ni para los géneros grandes. Su editor, Aleksei Suvorin, escribió ya muerto el autor: «Había una cosa que lo martirizaba: no se le daba la novela, en cambio era algo que anhelaba lograr y que había intentado en muchas ocasiones» (San Vicente, 12-13). Se sabe que relatos como «La estepa» fueron proyectos de novela que se quedaron en relato. En todo esto hay buena parte de verdad. Pero también es verdad que para titular sus obras Chéjov abusó del concepto de relatos, concepto flexible que lo mismo sirve para la fábula, el cuento o la novela. En efecto, Chéjov tituló *Relatos* un libro publicado en 1897 que contenía dos obras: «Mi vida» y «Campesinos». Y ese mismo año había escrito a un amigo refiriéndose a «Mi vida»: «La novela, incluso si la publican in toto, debe producir la impresión de algo mutilado, pues cuando la escribía no olvidaba ni por un momento que lo hacía para una revista sometida a censura» (San Vicente, 7). «Mi vida» (Moyázhizn) lleva por subtítulo «Relato de un hombre de provincias». El caso es que «Mi vida», por su forma artística, además de por su extensión y por la conciencia del autor, es —como espero demostrar— una novela (que, por cierto, hoy suele publicarse en formato de libro). Y por razones similares deben considerarse novelas al menos otras obras de Chéjov: «Una extraña confesión» (1885), «El pabellón

número 6» (1892), «Relato de un desconocido» (1893), «Un duelo» (1891) y «Tres años» (1895) ³⁶ .

Estas obras reúnen aspectos que las alejan del planteamiento general de los cuentos de Chéjov. El mismo autor explicó en carta a un amigo que un cuento solo debe tener dos personajes, «él y ella», y que debe eliminar todo aquello que desvíe la atención de la tensa situación que deben soportar ambos personajes. Esta misma idea, la del principio único, cuasi poético, que debe regir en el cuento, la encontramos antes en Poe y después en Cortázar. Y, en verdad, es un principio operativo en los cuentos de Chéjov. Claramente puede verse que ese principio no rige en estas obras que vamos a considerar como novelas.

Pero si podemos señalar un principio que no conecta estas obras con el cuento, mucho más conveniente será encontrar un factor que vincule estas obras con las líneas históricas de la novela. Ese factor es el carácter urbano de estas obras, que se presentan explícitamente como una investigación sobre la ciudad y sus retos. Naturalmente que hay otros aspectos novelísticos, pero el carácter urbano, lo que en el lenguaje de Bajtín podemos llamar cronotopo, hegemoniza la dinámica de la novela y hace que estos relatos abandonen la dinámica cerrada del cuento para adentrarse en la dinámica abierta de la novela. Siguiendo la concepción bajtiniana de la novela, puede decirse que «Mi vida» y «El pabellón número 6» representan variantes del cronotopo de la ciudad provinciana. En cambio, «Relato de un desconocido» es una variante del cronotopo de la gran ciudad, presente en obras como Ulises de Joyce, Berlin Alexanderplatz de Alfred Döblin, Petersburgo de Andréi Biely, y otras. Las tres novelas componen una trilogía simbolista de la ciudad. En «Tres años», en cambio, hay elementos de los dos cronotopos, subordinados al didactismo de la formación. Veremos cómo se expresa esa concepción urbana simbolista en cada una de las obras. Un carácter rural tiene «Una extraña confesión», que combina el cronotopo del tiempo detenido, el mismo de la ciudad provinciana, inmortalizado por Flaubert en su Madame Bovary, con la novela de tipo policiaco, lo que el propio Chéjov llamaba «novela judicial». Tanto la dimensión urbana como la provinciana participan del carácter infernal de estos símbolos. La dimensión idílica de Chéjov queda subordinada a esa dimensión infernal.

«Una extraña confesión»

A pesar de que el mismo Chéjov califica por dos veces esta novela de «novela judicial» no se trata de una novela de intriga policial, como sucede en la variante aventurera de este género. El propio autor, que aparece en la novela como editor, se encarga mediante una serie de notas al pie de llamar la atención sobre los errores e inconsistencias de la investigación, que apuntan al personaje narrador como autor del crimen que se investiga. Si en verdad se tratara de una novela policíaca se trataría de un error de bulto. Pero es que, pese a que el último tercio de esta novela adopta la forma de una investigación criminal, semejante apariencia es solo un recurso sobrevenido. Esta es una novela simbolista, en la que lo esencial es la lucha entre el bien y el mal. La frase que la cierra es muy significativa a este respecto: «Me había quedado medio aturdido por su cinismo...». Lo esencial de esta novela no es la investigación sobre la autoría de un crimen, sino la investigación sobre las apariencias morales y la corrupción de personas y costumbres. Esa investigación se funda sobre la risa, a pesar de que la orientación de la novela tiene un marcado tinte dramático. El propio autor habla del drama para aludir al contenido temático de la obra.

No debemos olvidar que se trata de la primera novela de Chéjov. Y también la más larga de cuantas escribió. Ocupa un espacio un veinte por ciento superior a «El pabellón número 6», y aproximadamente el doble que «Mi vida», «Relato de un desconocido» o «Tres años». Anticipa, además, las diversas sensibilidades estéticas que desplegará Chéjov en novelas posteriores, aunque no está a la altura de las novelas posteriores. Ciertamente el arte de Chéjov experimentó un salto cualitativo a principios de los años noventa, salto que los biógrafos y estudiosos suelen atribuir a la experiencia del viaje a Sajalín, en 1890. Esta novela es, sobre todo, un notable esfuerzo sincrético, en el que podemos encontrar huellas de cuentos, de diversas formas de novela, de varios impulsos creativos, etc., todo ello integrado un

marco simbolista en un doble sentido: acumulación de signos plásticos e investigación sobre la naturaleza humana y las condiciones de la verdad. Como veremos también en «Tres años», Chéjov parece vacilar a la hora de dar una forma estética determinada a la novela. Esa vacilación se traduce en acumulación de impulsos que alargan la novela. En esta novela encontramos varios niveles temáticos: la lectura del Chéjov editor del manuscrito de Iván Kamichov, la novela del conde Karneiev, la novela de Olga Urbenin, la de Nadia Kalinin y, por último, la investigación del crimen. Las novelas del conde Karneiev, de Olga y de Nadia ilustran la estética de la destrucción del espacio familiar (el idilio) en el tiempo detenido —lo que Bajtín denominó el cronotopo flaubertiano o de la ciudad provinciana—. En ese tiempo tiene lugar la vida sin amor, sin principios morales, sin concepto. Todo sucede para huir del tiempo rutinario. Y lo que termina acaeciendo es el escándalo (en esta novela el asesinato de la bella Olga Urbenin). Este escenario del tiempo de destrucción, en el que el espacio familiar se ha convertido en lo contrario de lo que originalmente era: tiempo del crecimiento, recoge esbozos de novelas sentimentales (las de Olga y Nadia), pero necesita —como señaló Bajtín— un acontecimiento secundario para cerrar la novela —aquí, el crimen y la investigación posterior—. Pero este es solo un primer nivel estético de la novela. Tras esta estética se esconde otra más relevante: el simbolismo. El simbolismo se expresa mediante la lucha permanente entre el bien y el mal que recorre la obra. Todo aparece tensado, al borde del abismo. En ciertos momentos se acumulan los momentos decisivos, los umbrales. Sobre todo, esto ocurre en los capítulos XIII y XX. Son los momentos de las rupturas, de las revelaciones. Casi al final de la novela Kamichov dice que cada página de su manuscrito es una revelación, y no le falta razón. Esa cadena de instantes decisivos se complementa con la serie de símbolos que pueblan la novela. Los símbolos son de varios tipos: imágenes plásticas —atardeceres, elementos primaverales u otoñales, el lago y el bosque, las tormentas—, elementos anticipatorios —el loro, especialmente, que no para de repetir «¡Un hombre ha matado a su esposa!»— o imágenes literarias —las alusiones al Eugenio Oneguín, o a la fábula de Krylov «El oso»; la figura de Policarpo, la voz de la conciencia, o la de Olga, Pandora.

Por eso el elemento judicial no es más que un apéndice de la

novela. Lo esencial es la lucha entre el bien y el mal que lleva a Kamichov a escribir una novela que es «una extraña confesión», que habrá de leer el editor Antón Chéjov. Aunque el localismo ruso es patente en esta obra, incluso al punto de llegar a ser tópico, esa tensión ético-estética busca que «el alma se estremezca de temor y de espanto... no por mí sino por él [...] y por el hombre en general». Este es el objetivo de esa tensión esencial: alcanzar un nivel universal. Pero la universalidad no niega lo personal. No faltan vínculos con la biografía del propio autor: la figura del médico Guiña Ojos es la más transparente. También las reiteradas alusiones a la censura constituyen otro elemento autobiográfico, pues es sabida la preocupación constante de Chéjov con esta institución.

«Relato de un desconocido»

De las novelas señaladas, «Relato de un desconocido» es la que menos rasgos tiene en común con las otras y, quizá, la que menos atención ha suscitado. Sin embargo, la investigación ideológica que contiene es profundísima y no admite ningún tipo de coartada. Y también es la que más destaca por sus vínculos literarios novelísticos. Uno de esos vínculos supone la más explícita referencia al simbolismo urbano. En el clímax de la novela, Zinaída, la mujer caída y burlada, le propone al falso criado Stepán huir juntos al extranjero:

—Lléveme con usted. ¿Ha leído a Balzac? —preguntó, de pronto, volviéndose hacia mí—. Su novela El tío Goriot termina con una escena en que el protagonista de la obra contempla París desde la cima de una colina y amenaza a la ciudad diciendo «Ahora ajustaremos cuentas», después de lo cual inicia una nueva vida. Lo mismo haré yo. Desde el vagón miraré por última vez Petersburgo y le diré: «Ahora ajustaremos cuentas».

Dicho esto, rio de su propia broma; y, no sé por qué, se estremeció de pies a cabeza (Retrato del hombre inmaduro, 311).

La referencia al Goriot de Balzac no puede ser más significativa. En esta novela se da esa conexión entre un presunto realismo y el simbolismo que es también la principal seña de identidad de la estética de Chéjov. En ambas novelas los personajes urbanos ponen de manifiesto su profunda miseria moral. Esa variada tipología de miserables representa a todos los niveles sociales, desde los más altos (Orlov padre e hijo, en Chéjov; las baronesas de Nucingen y los condes de Restaud, en Balzac) a los más bajos (Polia, la criada, en Chéjov; la viuda Vauquer y sus huéspedes, en Balzac). Pero hay

también en estas novelas personajes que reaccionan frente a la depravación: Stepán y Rastignac. Y hay también víctimas: el viejo Goriot y Zinaída. Ambas novelas coinciden también en la elección de espacios urbanos: París y Petersburgo. En el «Relato de un desconocido» a la huida de Petersburgo suceden otras ciudades (Venecia y Niza), paraísos turísticos de la época. Incluso en la escena última Orlov y Stepán hablan de París (325). Y el tiempo de estas dos novelas también viene a coincidir. Se trata del tiempo de la caída y agonía de las víctimas de esa miseria moral, Goriot y Zinaída, visto por dos testigos y compañeros en la caída: Rastignac y Stepán. Ciertamente, también se dan distancias entre ambas novelas. Chéjov va más lejos en la reflexión intelectual que suscita la representación realista de la vida capitalina. Está más interesado en trascender la simple denuncia del mal moral. La escena última ofrece una imprescindible reflexión acerca del espíritu acomodaticio miserable de los habitantes de la ciudad y de los límites de la rebeldía —que ya denuncia Zinaída en la víspera de su muerte—. Orlov critica el voluntarismo de los rebeldes y moralistas: «somos demasiado insignificantes para que de nuestra voluntad dependa la suerte de toda una generación», e incluso consigue situar esa crítica en una perspectiva histórica: «tal vez resulte necesario y útil para las generaciones que nos sucedan [...] ni en la naturaleza ni en el género humano sucede nada por azar. Todo es fundamentado e indispensable» (328). Con estas premisas pretende justificar su irresponsabilidad. Stepán replica reafirmando la responsabilidad personal:

—Desde luego [...] Estoy seguro de que las generaciones venideras vivirán mejor y tendrán mayores horizontes, pues dispondrán de nuestra experiencia. Pero yo quiero vivir con independencia de las generaciones futuras y no únicamente para ellas. Solo gozaremos de una vida, y hay que hacerla alegre, discreta y bella. Uno desea desempeñar un papel visible, independiente y noble, hacer historia, para que nuestros sucesores no puedan decir que de nosotros que éramos inútiles o algo peor... Yo creo en la objetividad y en la necesidad de todo cuanto ocurre a nuestro alrededor, pero ¿qué me importa a mí esa necesidad y por qué he de vender mi yo? (328) ³⁷ .

La percepción de la dimensión histórica de la existencia que caracteriza la era moderna ofrece la coartada del relativismo que apunta Orlov. Pero esa coartada tiene su réplica en la reivindicación de la responsabilidad existencial. Este debate, esencial para el mundo actual, no solo toma cuerpo ideológico, sino que asume una dimensión mayor, estética. Por eso aparecen en esta obra tantas y tan significativas alusiones literarias. Las presencias de Turguénev, Dostoievski, Balzac, Mijaíl Saltykov-Shchedrín —a las que hay que sumar la musical de Piotr Ilich Chaikovski— jalonan esta obra. Orlov se autocalifica de «personaje» de Saltykov-Shchedrín (275), esto es, un simple funcionario, un hombre sin ideas, cuyo único deseo es vivir en un mundo rutinario, en el que rija «el orden establecido», sin rodearse de un entorno familiar, que le obligue a responsabilizarse de una fracción del mundo. El mismo Orlov ve a Zinaída un personaje de Turguénev. La explicación que ofrece es un tanto injusta para Turguénev:

—Sus obras enseñan que toda jovencita de altas miras y honrados pensamientos debe seguir al hombre amado hasta el fin del mundo y consagrarse a los ideales de él —dijo Orlov, entornando los ojos irónicamente—. Lo del fin del mundo es una licencia poética; el mundo entero, con todos sus fines, se reduce al piso del hombre amado (266).

En verdad las novelas de Turguénev van más allá de la dimensión patético-sentimental que Orlov le atribuye. En la obra de Turguénev esa dimensión va asociada al esfuerzo de creación o de conservación de una familia. El personaje de Zinaída produce en Stepán un sentimiento que expresa mejor la estética de Turguénev: «Sentía el deseo de enamorarme, de formar una familia, de que mi mujer tuviese la misma cara y la misma voz que ella [...] Y soñaba con una esposa, con la habitación de los niños, con los caminos del jardín, con una casita...» (279). La interpretación que Chéjov hace de Turguénev es muy sabia. Por un lado, Orlov ve solo la dimensión juvenil, inmadura de su estética. Stepán, en cambio, ve

la dimensión más trascendente: el crecimiento familiar. Es ese impulso idílico —el crecimiento familiar— lo que lleva a Stepán a descubrirse otro hombre, a abandonar su idealismo revolucionario y a buscar su salvación en la salvación de Sonia, la hija de Zinaída y Orlov, que representa el futuro.

Por último, la presencia de Dostoievski en la novela viene motivada por el mismo personaje de Stepán —el idealista que madura— y por la presencia de la culpa. En la carta de Stepán a Orlov le dice: «En una novela de Dostoievski, un viejo pisotea el retrato de su amada hija, porque se siente culpable ante ella: usted se ríe vulgar y vilmente de las ideas del bien y de la razón porque ya no puede reintegrarse a ellas» (302). Hay también una presencia no explícita de Dostoievski en la orientación dialogal que presentan los dos últimos capítulos: el diálogo en el umbral entre Zinaída y Stepán, y el definitivo entre Orlov y Stepán. Sin la influencia dostoievskiana sería imposible trascender los papeles de los tres personajes que sostienen la novela, y sería imposible ofrecer una salida lúcida y esperanzada al drama.

En resumen, son esas conexiones explícitas e implícitas de «Relato de un desconocido» con la novela lo que hacen de él una novela. A esas conexiones habría que sumar la continuidad de este género de novela en obras como *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, *La peste* de Camus o *el Orlando* de Woolf. Y no habría que olvidar la conexión con «Carta de una desconocida» de Zweig, visible hasta en el título. Esas conexiones revelan una de las principales características de la novela: la dimensión autocrítica de este género, que se somete a una permanente revisión.

«Mi vida. Relato de un hombre de provincias»

La segunda de las novelas de Chéjov, «Mi vida», es una novela de ciudad provinciana. Bajo una forma biográfica superficial se oculta el proceso a las miserias de la vida provinciana. La obra está salpicada de alusiones a la ciudad provinciana:

En toda la ciudad no conocía a una sola persona honrada (36).

Fuera del cementerio no tengo a donde ir —me decía entre risas—. La ciudad me aburre hasta la náusea (84).

Aquellos sesenta mil habitantes durante generaciones habían leído y habían oído hablar de la verdad, de la misericordia y de la libertad y, sin embargo, hasta las mismas puertas de la muerte seguían mintiendo de la mañana a la noche, se martirizaban los unos a los otros y tenían la libertad como a su peor enemigo (137).

Nuestra ciudad ya tiene cientos de años de existencia y en todo ese tiempo no ha dado ni un hombre de provecho ¡ni uno! ¡Ustedes han ahogado en germen todo lo mínimamente vivo y brillante! Una ciudad de tenderos, de tabernas, de oficinistas, de popes, una ciudad inútil, sin objeto por la que ni un alma vertería una lágrima si de pronto se la tragara la tierra (151).

La ciudad provinciana es un cronotopo bastante activo en la novela moderna. Bajtín lo analizó a partir de la variante flaubertiana en

Madame Bovary. A propósito de este cronotopo flaubertiano hace Bajtín la única mención de Chéjov que podemos encontrar en sus obras. «Es el tiempo banal de la cíclica vida cotidiana. Nos es conocido en diversas variantes: en Gógol, Turguéniev, Gleb Uspenski, Saltikov-Schedrín, Chéjov» (2019, 199). Pero el tratamiento de la ciudad provinciana admite un amplio abanico de variedades. A Balzac le interesaba de la ciudad provinciana la pintura de caracteres, sobre todo en la lucha por el enriquecimiento, y la denuncia de la miseria moral. A Chéjov le interesa la degradación intelectual, moral y estética, el embrutecimiento espiritual. La consecuencia del provincianismo es la imposibilidad del crecimiento espiritual y la corrupción de las conciencias. En «Mi vida» se dan dos etapas. En la primera, asistimos a la caída de Misaíl Alekséich, vástago de familia acomodada, inadaptado a la hipocresía y a la estupidez provinciana, que termina convirtiéndose en un obrero con gran escándalo de todos sus conocidos. En la segunda, el obrero Misaíl se casa con la bella y rica Masha y se instalan en el campo. Pero también este proyecto familiar termina fracasando. Y Masha abandona a Misaíl. Finalmente, Cleopatra, hermana de Misaíl, queda embarazada y muere en pleno escándalo. La imagen final combina tres registros distintos: la tumba de la hermana y el cementerio; el encuentro —sin consecuencias— entre Misaíl y Aniuta, amiga de Cleopatra y enamorada en secreto de Misaíl; y la presencia de la hija de Cleopatra. En torno a la niña y a la tumba de su madre se produce un conato de diálogo, un momento para la esperanza. Pero un instante después, ya en la ciudad, Aniuta se separa y adopta otra actitud. «Y nadie que se cruzara con ella podría pensar al mirarla que un instante antes iba a mi lado y que, incluso, había acariciado a la niña» (155). Estas palabras cierran la novela. En el cementerio cabe la regeneración, en la «ciudad inútil», no.

Reducida a este esquema nuclear, «Mi vida» parece una obra más pesimista de lo que en realidad es. La imagen más alegre y esperanzadora de la ciudad es la imagen de los pobres y justos, como el pintor de brocha gorda Redka o la vieja Karpovna. Ellos representan el sentido de justicia y de la verdad de los pobres. Estos personajes atesoran un sentido de lo verdadero del que la ciudad carece, un sentido que sobrevive en los campesinos:

Por palurdo y salvaje que fuera el mujik [...] se notaba en él algo muy importante y necesario para el hombre, y que no se daba, por ejemplo, en Masha ni el doctor: era, justamente, su creencia en que lo principal en este mundo es la verdad, en que la salvación de él y de todo el pueblo reside solo en la verdad, y por eso anhelaba por encima de todo la justicia (115).

A esta percepción campesina de la verdad se asocia en Redka un sentimiento antimonetarista, indispensable para no corromper el espíritu de la verdad: «Si un hombre, una persona sencilla o un señor, cobra el más mínimo interés, ya es un malvado. En una persona así no puede haber verdad» (MV, 51). Y a esta actitud va asociada también una disposición al crecimiento interior, a la educación, entendida como el camino a la salvación:

[...] que los imperativos de mi conciencia fueran también precisos y no escondieran ninguna confusión (76).

[...] las obras le atraían [a Redka] por su contenido, por su fondo moral, y también por su compleja y hábil trama. Se asombraba de él, del autor, pero nunca lo llamaba por su nombre (143).

Estos aspectos ocupan lugares poco llamativos de la obra. Quizá por eso la interpretación que suele hacerse de esta y otras obras de Chéjov sea injustamente pesimista, exclusivamente negativa. Pero en Chéjov, sobre todo en el Chéjov maduro hay, quizá agazapada y condensada, otra visión de la vida y de la literatura, una visión alegre y trascendente que subyace en un mundo en ruinas.

En resumen, tenemos en «Mi vida» una novela de carácter simbolista con tintes didácticos. La forma biográfica de una vida arruinada y la imposibilidad del idilio son, sobre todo, formas de

llamar la atención de que otro mundo es posible y existe. Sin romper en apariencia con las leyes del realismo, las trasciende, ofreciendo una gran lección. De nuevo, para su consideración como novela debemos acudir a sus nexos con la novela anterior y posterior. La novela de la ciudad provinciana, con sus antecedentes rusos en Gógol, Uspenski y Saltikov-Schedrín, entre otros, y europeos en Balzac (por Eugenia Grandet), Flaubert, Clarín y Galdós (el de Doña Perfecta) constituye el entorno natural de esta novela. La novela del siglo xx ha seguido cultivando esta línea. Quizá Heinrich Böll, por Opiniones de un payaso, sea quien más se aproxime a esta variante de la ciudad inútil chejoviana.

«El pabellón número 6»

Esta es una de las obras más frecuentes en las antologías de Chéjov. La crítica suele decir de ella que abre el distanciamiento de Chéjov respecto a Tolstói y su moralismo idealista. Poco después de la publicación de esta novela, Chéjov explica en carta a Suvorin (1894) lo siguiente:

La moral de Tolstói ha dejado de influenciarme, ya no siento simpatía alguna hacia ella, lo cual es sin duda injusto. Y esto se debe a que la sangre que corre por mis venas es sangre de mujik y nadie puede sorprenderme con las virtudes de estos. Desde niño he aprendido a creer en el progreso y no hubiera podido dejar de creer en él porque la diferencia entre la época en la que me azotaban y aquella en la que dejaron de hacerlo es abismal (San Vicente, 11).

En «El pabellón número 6» y en algunas fábulas de Chéjov podemos ver que lo que le separa de Tolstói no es solo la defensa del ideal de progreso, sino algo quizá más relevante: la crítica del idealismo como pensamiento ingenuo, insuficiente y unilateral. Esa crítica del idealismo es el aspecto más llamativo de la obra, pero no el único.

El pensamiento idealista no adopta en esta obra la forma campesina del pensamiento de Tolstói, sino el carácter ilustrado y conformista del estoicismo. Lo encarna el médico Andréi Yeffímich, que se ha acomodado a la vida de un funcionario resignado e impotente ante el mundo. Como médico, dirige un hospital sucio, inútil y corrupto, que no ha cambiado nada en veinte años (207). Su incapacidad o su cobardía le impiden enfrentarse a esa situación, y su respuesta es el estoicismo. Yeffímich pretende que el loco y lúcido Iván Dmítrich se consuele de estar encerrado en el pabellón número seis porque es necesario su encierro (212). Y corona su discurso predicando que la

paz y la satisfacción humanas no están fuera del ser humano (es decir, en las riquezas y en las vanidades), sino en su propio interior (217). Iván, el enfermo recluido, responde airado: la filosofía de la resignación y de la renuncia «es del todo incomprensible para la inmensa mayoría, porque esa mayoría no ha conocido nunca las riquezas y las vanidades» (219). Y, sobre todo, le reprocha que es una filosofía cómoda: «no solo no puedes hacer nada, sino que además tienes la conciencia limpia y, por si fuera poco, te sientes sabio» (221). Eso no es pensamiento, sino una bobada. El médico comprobará en su propia carne su error, cuando se vea recluido en el mismo pabellón a causa de su amistad con un loco y de sus opiniones y criterios, hostiles con la corrupción y la hipocresía. «Ha bastado que la vida me tocara con su brutalidad para que me derrotara» (243), termina confesando.

El núcleo de esta novela está constituido por el diálogo entre el loco Iván y el doctor Yefímich. Pero ese núcleo se arroja con otros elementos: las caracterizaciones de los locos y de su brutal carcelero Nikita, la historia del doctor Jóbotob, la vida cotidiana del hospital, la relación entre Andréi y su amigo Mijaíl... Todo ello ilustra la vida de una ciudad provinciana, una ciudad en la que nunca pasa nada, en la que los días son iguales. Una ciudad pequeña y sucia a doscientas verstas —unos doscientos diez kilómetros— del ferrocarril (192). El pensamiento apático y resignado, cuando no cobarde, está íntimamente asociado al aburrimiento, a la monotonía, a las vidas vacías, inútiles que produce una ciudad así. En una ciudad provinciana no hay nadie con quien dialogar. «En toda la ciudad solo he encontrado a una persona inteligente y resulta que además es un loco», exclama el doctor Yefímich (238). Las grandes ciudades no son, sin embargo, una alternativa. Mijaíl arrastra a Andréi a Moscú y a Varsovia, la ciudad de sus sueños («una ciudad maravillosa») y allí es desplumado en el juego —«venir a esta Babilonia», se lamenta (231)—. El único espacio para la verdad en esa ciudad anónima es el pabellón número seis.

Pero, como sucede en otras obras de Chéjov, esta novela no se agota en la crítica del pensamiento acomodaticio. Iván Dmítrich no es un escéptico: él cree en la inmortalidad. «Si la inmortalidad no existe, tarde o temprano la inventará la poderosa inteligencia humana» (213). En el instante de su muerte Andréi recuerda esta creencia,

«pero él no quería la inmortalidad y solo pensó en ella un instante» (246). Ese instante es una imagen bella, seguida de la nada.

En cuanto novela, «El pabellón número 6» se acerca a «Mi vida». Las dos elevan el mundo de la ciudad provinciana a un gran debate sobre la existencia. En las dos novelas el realismo es solo una pantalla para encubrir el más radical simbolismo. Quizá el espíritu de las novelas de Cortázar y Calvino sea el más legítimo heredero de la estética de «El pabellón número 6».

«Un duelo»

Esta es otra de las grandes obras de Chéjov, la más próxima a la estética de Dostoievski. Se trata de una sátira menipea teñida por el simbolismo. En cuanto menipea, la dinámica de la novela está presidida por los principios de la provocación y la confrontación. Los escándalos y las situaciones desesperadas se suceden, llevando a los personajes al abismo y a la desesperación. Esta dinámica pone de manifiesto la necesidad de los personajes, en unos casos fundada en su cinismo e indecencia, en otros en su ingenuidad. Pero todo ello está regido por un principio estético: el simbolismo hermético y humorístico, que contempla la peripecia humana como un experimento acerca de la posibilidad de salvación de la humanidad. Como en otras novelas de Chéjov, el sustrato sobre el que se asienta la novela es el tiempo denso y detenido de «un villorrio aburrido dejado de la mano de Dios». Pero sobre ese espacio y en ese tiempo en el que los personajes arrastran existencias miserables, entregadas al sexo sin amor, a los chismes, al autoengaño, Chéjov organiza un debate sobre la vida en el que participan unos personajes de forma pasiva (el funcionario Layevski y su concubina Nadiezhda) y otros como ideólogos (el zoólogo Von Koren y el diácono Pobiédov). Los diálogos dominan esta novela y su objeto no es otro que la búsqueda de la verdad. Parece corresponder al zoólogo el punto de vista más cercano a la verdad, pero vemos que el orgullo y el odio le ciegan y está a punto de dar muerte a Layevski en un duelo. La menipea ahoga a los personajes que no encuentran salida a sus dramas: «¿Buscar salvación entre los hombres? Pero ¿a quién y cómo buscarla?», razona un desesperado Layevski. Una fuerte tormenta y una aurora nos sirven de escenario simbólico para la resurrección de los personajes. Se impone una conclusión: «Nadie conoce la verdad auténtica». Ese es el veredicto del duelo, en el que no mueren ni resultan heridos sus contendientes. Pero en el último párrafo de la novela Chéjov matiza esa frase, que puede dar lugar a una lectura escéptica: «Buscando la verdad, los hombres avanzan dos pasos y retroceden uno [...] El ansia de verdad [...] les impulsa a avanzar más y más». Estamos en esta novela muy lejos de la

instrumentación novelística de «Una extraña confesión» e incluso de «Tres años», publicada solo cuatro años después de Un duelo. Pero en todas ellas encontramos el mismo impulso estético de salvación.

«Tres años»

Una obra muy distinta de las anteriores es «Tres años», novela compuesta a lo largo de un periodo de varios años (al parecer, entre 1888 y 1895). Lo cierto es que se trata de una obra en la que aparecen recogidos materiales diversos, que apuntan en diversas direcciones y que no facilitan una lectura unidireccional de la obra. El mismo autor debía ser consciente de esto, pues elige para el título una frase que sintetiza la forma artística de la obra. En efecto, se trata de una novela de aprendizaje, cuyo tiempo dura precisamente tres años. Pero solo en los dos últimos capítulos se ofrece el material necesario para construir esta novela formativa, apareciendo en los anteriores capítulos formas literarias subordinadas al aprendizaje de naturaleza distinta. Como suele ser frecuente en las novelas de formación modernas, no falta aquí la dimensión simbólica, rasgo esencial de la estética de Chéjov. Una larga serie de imágenes plásticas refuerza ese carácter simbólico, en especial las imágenes de la luna.

En sus primeros cuatro capítulos esta novela se mantiene en los límites de una novela de ciudad provinciana, una aldea. El tiempo es pura rutina. No hay amor ni acontecimientos. El aburrimiento y la ociosidad lo pueden todo. Los personajes se enfrentan a una vida provinciana que no les ofrece ningún futuro, incluso en posiciones sociales acomodadas. El intento idílico de construir una familia está condenado al fracaso. Pero en el capítulo V la novela experimenta un giro espectacular. Comienza ahora la novela de la gran ciudad. Aparecen personajes nuevos —la familia y los amigos de Laptiev— y, con ellos, un nuevo panorama: debates intelectuales (sobre el arte, la literatura, la educación, la felicidad, etc.). Pero también tiene importancia en la serie de capítulos que va desde el V al XV la vida capitalina, con sus espectáculos y sus actos sociales. Esta vida atrae a la joven esposa de Laptiev, pero no a él. Y con ello se ahonda todavía más la crisis matrimonial de los Laptiev. Los elementos idílico-familiares cobran importancia con la muerte de Nina —la hermana mayor de Laptiev—, la presencia de las dos

niñas abandonadas por su padre, el nacimiento y la muerte posterior de Olga —bebé de los Laptiev—, el desapego y temor de Laptiev hacia su padre, etc. Esta época está caracterizada por la inmadurez del matrimonio Laptiev, incapaz de encontrar el camino de la vida y de asumir responsabilidades (él, en el negocio familiar; ella, en el matrimonio). Termina esta etapa de formación con la constatación de Julia, la esposa, de que también se aburre de Moscú. La última etapa está compuesta por los dos últimos capítulos, y significa la redención de la pareja al asumir su responsabilidad familiar. Julia declara que se aburre sin su marido. Asume el control de la vida de su suegro y obliga a su marido a asumir el control de la empresa familiar, a la deriva por la enfermedad mental del cuñado. Laptiev asume el negocio sin renunciar a su ideal de «vivir independiente y alegre», en un entorno marcado por el crecimiento de las niñas (sus sobrinas) y la locura de su hermano, que soñaba con recibir honores y privilegios. La frase final de la novela apunta la salvación por el crecimiento físico e intelectual: «Aquel que viva verá». Los elementos didácticos —el cuadro idílico con camino que encuentra Julia en una exposición es una de las claves de ese proceso de formación— y simbólicos se combinan para encontrar el camino de la vida de dos seres, el matrimonio Laptiev, que parecen condenados a la soledad y al sufrimiento pese a su bondad y a su fortuna material.

Chéjov apunta aquí un nuevo horizonte para la Humanidad: la etapa en la que la superación de las carencias materiales (esto es, de la pobreza) no aporta la felicidad. Y no se queda ahí. También da una propuesta para encontrar salvación en ese nuevo mundo: el crecimiento esencial de la persona.

También se pueden señalar para esta obra vínculos con otras del panorama de la literatura universal. Quizá el más claro sea con *La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo. Se trata de novelas en las que un personaje inadaptado, un tipo ocioso con rasgos de necedad pero con un espíritu generoso, es capaz de encontrar el camino de la vida. El mismo Chéjov dio forma de cuento a este mismo tipo literario en «La señora del perrito», una de sus obras más leídas.

Novelas, «povesti», casos

He insistido en el carácter novelístico de estas obras, en sus vínculos con la novela anterior y posterior. También he señalado la existencia, en estas obras, de una serie de personajes y acontecimientos que desbordan la dinámica centrípeta de la fábula chejoviana y que responden a un ritmo de iniciativas novelístico. Pero no sería justo terminar este capítulo sin señalar también la impronta cuentística que subyace en estas novelas, al menos para las tres primeras. Ambos aspectos no son contradictorios, como puede parecer a primera vista. El cuento ha tenido una poderosa influencia en la gestación de la novela. De hecho, el cuento popular es una de las fuentes de la novela (pero no la única). El cuento ha estado presente en la novela en forma de relatos interpolados, cediendo en ocasiones su material folclórico y sus personajes o, simplemente, permitiendo formas híbridas, esto es, cuentísticas adaptadas a la novela. Una de estas formas híbridas podemos encontrarla en estas novelas: el caso. El caso es un género tradicional, folclórico u oral, si se prefiere. Y, sobre todo, humorístico. Suele relatar una historia personal extraordinaria, que sirve para poner a prueba las creencias —tradicionales— del público al que se dirige. Muchas de las fábulas de Chéjov son casos.

En cierta ocasión mi discípula Céline Magnéché Ndé me relató el caso de su tío, pére Michel, que había pasado una semana entera en el fondo de un río, en la grata compañía de las ninfas fluviales. Ella había oído el relato de la esposa de su tío, en una tribu del oeste de Camerún. Y su tía no mentía. El caso es un género que sobrevive en la historia adaptado a la escritura. Su marco natural es la adaptación a la forma de cuento, pero también admite tratamientos más complejos, y entonces puede adquirir la forma de otros géneros, como la novela.

En estas novelas tenemos los casos del perverso juez de instrucción Kamichov, del bondadoso doctor Andréi Yefímich; de las jóvenes y atractivas Olga Urbenin, Zinaída y Nadezhda (imágenes de

Pandora); y de los desgraciados hermanos Misaíl y Cleopatra Alekséich ³⁸. Estos casos se ven trascendidos de su naturaleza cuentística por la presencia de otros personajes —el loco Iván, Orlov y Stepán y sus sentimientos, el peso de la condena paterna de los Alekséich— y, sobre todo, por la trascendencia ideológica que les imprime el autor. Como buen descendiente de mujiks, Chéjov está impregnado de elementos folclóricos y cultura tradicional. Pero, como escritor que es, sabe elevar esos elementos y esa estética a una forma superior, una forma estética capaz de acoger su rechazo de la cultura histórica degradada —la ciudad y el tiempo detenido, corrupto— pero también de ofrecer elementos ideológicos y artísticos de un pensamiento superior, «un pensamiento libre y profundo que aspira a comprender la vida, con el total desprecio a la absurda vanidad del mundo» (PN6, 214). El personaje de Chéjov que pronuncia estas palabras añade que ese es un bien que nunca ha conocido el mundo. Pero no es esto enteramente verdad. Más verdad sería reconocer, como dice otro personaje, que está al alcance de «los dichosos que viven de la imaginación» («Relato de un desconocido», 224).

Italo Calvino

No podemos conocer nada exterior a nosotros pasando por encima de nosotros mismos —piensa ahora—, el universo es el espejo donde podemos contemplar solo lo que hayamos aprendido a conocer en nosotros.

Calvino, Palomar

El universo como espejo

El gran tema de la obra de Calvino es el camino de la vida en busca de la auténtica sabiduría. Para encontrarla Calvino apuntó en dos direcciones: el universo y el fondo del alma humana. El nexo entre ambos es la risa. Esa investigación sobre el alma del mundo se reviste en la obra de Calvino de una originalísima búsqueda de la forma literaria. Calvino acuñó nuevos géneros. Esos géneros estuvieron emparentados con dos géneros fundamentales: el cuento y la menipea —el diálogo crítico y humorístico, una forma muy original de sátira que practicó la Antigüedad y que ha sobrevivido a través de las épocas—. La más importante de sus creaciones genéricas es la cosmicómica. Se trata de una forma de relato a medio camino entre el cuento y la menipea. Del cuento toma su gran libertad de imaginación. De la menipea toma su enorme libertad de especulación y de indagación. En su denominación reúne los tres elementos esenciales de la literatura calviniana: el cosmos, la risa y el alma humana. Contra la crítica que repite insistentemente que las cosmicómicas son relatos de ciencia ficción, Calvino replica que a él le interesan más los orígenes que el futuro:

Yo quisiera servirme del dato científico como de una carga propulsora para salir de los hábitos de la imaginación y vivir incluso lo cotidiano en los confines más extremos de nuestra experiencia; en cambio me parece que la ficción científica tiende a acercar lo que está lejos, lo que es difícil de imaginar y que tiende a darle una dimensión realista (de la contraportada de Todas las cosmicómicas).

Calvino es capaz de ver los asuntos humanos desde la perspectiva más amplia —para eso se sirve de la ciencia—, y así consigue despojarse de las miserias individualistas y sectarias, de moralismos

hipócritas y dogmatismos ideológicos. Sus escritos tratan de abarcar las grandes dimensiones de la vida (esto es, temporales y espaciales) para descubrir las enormes posibilidades que el espíritu humano apenas comienza a vislumbrar. Este planteamiento ha sido entendido como una utopía. Y, en parte, así es. Es la utopía de la «república mundial de iguales, libres y justos», la sociedad universal a la que aspira Cosimo, el barón rampante. Pero no es solo eso. Es también el resultado de un rechazo a los dogmatismos: el comunista y otros. Calvino, que había sido partisano en la Brigada Garibaldi contra los nazis y militante comunista, rompe con esa concepción del mundo, rígida y burocrática, en 1957. Pero también cabe ver El barón rampante como una crítica de las ideologías de la sujeción a la tierra, a los nacionalismos. Calvino se proclamó neoyorquino, eremita en París y habitó las ciudades invisibles.

Varias de las obras de Calvino tienen un carácter autobiográfico. Pero esa tendencia a la autobiografía rehúye cualquier asomo de narcisismo. Quizás la obra autobiográfica más ensimismada sea Palomar. Su personaje es un tipo cómico que ha tomado su nombre del observatorio astronómico del Monte Palomar, en California, es decir, esta figura conecta con la dimensión científico-cómica de las cósmicómicas. El señor Palomar nos confiesa su padecimiento y su dificultad para relacionarse con el prójimo. No se trata solo de un sufrimiento en el terreno de las relaciones personales —aunque también lo es—, sino de una relación problemática con el mundo. Ese malestar en el mundo parece tener su origen en la renuncia a una actitud idealista respecto al mundo:

hubo una época en que su regla era esta: primero construir en su mente un modelo, el más perfecto, lógico, geométrico posible; segundo, verificar si el modelo se adapta a los casos prácticos observables en la experiencia; tercero, aportar las correcciones necesarias para que modelo y realidad coincidan (136).

Este idealismo ha sido el espíritu dominante en la izquierda europea durante buena parte del siglo xx, al quedar atrás el dogmatismo burocrático que encarnó el comunismo oficial. El testimonio del

señor Palomar consiste en la constatación del fracaso de ese método-modelo. Modelar —dice— es programar un sistema de poder, y del poder conviene esperar siempre lo peor. Lo que le interesa a Palomar es lo que sucede a pesar del poder: «la forma que la sociedad va adoptando lentamente, silenciosamente, anónimamente, en los hábitos, en el modo de pensar y de hacer, en la escala de valores» (140). Esta posición lleva al viejo idealista a una forma nueva de escepticismo, de silencio. Incluso los remedios a los males del mundo pueden causar otros males, quizá peores, en manos de reformadores iluminados, tal vez ineptos, tal vez prevaricadores o, incluso, ambas cosas al mismo tiempo. De ahí que la única salida sea «mantener sus convicciones en estado fluido, verificarlas caso por caso y convertirlas en la regla implícita del propio comportamiento cotidiano, en el hacer o en el no hacer, en el elegir o en el excluir, en el hablar o en el callar» (141).

He llamado a este comportamiento nueva forma de escepticismo. Quizá habría que decir falso escepticismo. El mismo señor Palomar no se conforma con esa renuncia al modelo ideal, único o complejo, y prosigue su investigación universal buscando «aplicar esa sabiduría cósmica a la relación con los semejantes» (148). Esa búsqueda es la confesión que contiene este libro. No supone una renuncia a la búsqueda de la verdad o de una escala de valores —por utilizar su propia expresión—, sino una nueva búsqueda, una investigación abierta y, en parte, contradictoria. Porque el único momento conclusivo al que llega Palomar constata que el universo es «el espejo donde podemos contemplar solo lo que hayamos aprendido a conocer en nosotros» (150). Lo que busca Palomar en el cosmos es un orden, como siglos antes lo buscó San Agustín: «Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos... Todas las cosas tienen su belleza, porque tienen su número: quítaselo y no quedará nada» (De libero arbitrio II, XVI, 42). Casi lo podría firmar Calvino. Pero, si atendemos un poco más, veremos que a Calvino no le interesa en realidad la belleza universal —y menos como manifestación de la existencia de Dios—, sino otra cosa distinta: las enormes posibilidades de «nuevas simetrías, combinaciones, apareamientos» que permiten la disgregación del orden del mundo (129). En otras palabras, le interesa la norma oculta en el fondo de lo existente en la medida en que es el motivo de esperanza en la salvación del género humano. Quizá en

expresión teórica, que el propio Calvino elude, podría decirse que el desorden es la esperanza en un nuevo orden más complejo y más profundo. Calvino ilustra esa idea con la anécdota de la pantufla desaparejada (3.1.3).

La memoria del mundo

Y este aspecto contradictorio con la doctrina de la contemplación agustiniana nos lleva directamente al núcleo de su estética. Calvino reúne en su más poderosa expresión las tres dimensiones de la estética moderna: el humorismo, el simbolismo hermético y el ensimismamiento. El humor de Calvino es fácilmente observable a lo largo de todo el libro. El señor Palomar es una figura que permite el distanciamiento y la ironía respecto a las propias convicciones de Calvino, incluso se reviste de los atributos del tonto, del despistado y, en algún momento, despierta sospechas acerca de su estado mental —por ejemplo, cuando observa los astros en la playa—. El señor Palomar no es un personaje sino una figura para la autoparodia, la ironía moderna, como suelen ser las creaciones de Calvino. Expresa esta figura un método artístico que le permite situarse más allá del individualismo relativista. Nada en esta obra es narcisista, que suele ser una de las formas retóricas más frecuentes de esa forma de individualismo.

Pero ahora me interesa más la otra dimensión estética de Palomar, su simbolismo. Para empezar, he de señalar que este es un libro en apariencia mucho menos hermético que otros de Calvino, como *Las ciudades invisibles*. Pero si nos fijamos con algo más de detenimiento veremos en esta obra el perfil clásico del arte hermético. En primer lugar, la disposición de esas meditaciones es hermética porque solo al final podemos percibir claramente que estamos ante una confesión o, quizá mejor, ante un testamento intelectual. El autor —en otro rasgo de humor— juega con el lector proponiéndole variados y curiosos temas, y solo paso a paso va destilando con cuentagotas su pensamiento a partir de las percepciones alcanzadas. En segundo lugar, esta obra persigue un único objetivo: aproximarse a la norma oculta de lo existente (14) en la medida en que es el motivo de la salvación del género humano (73). He reunido en esta frase dos conceptos que aparecen por separado en el escrito de Calvino, pero cuya conexión es esencial para comprenderlo. El simbolismo hermético se mueve hacia un fin:

alcanzar la salvación. Las claves para encontrarla están ocultas y solo son reveladas a los iniciados. En este caso el iluminado Palomar pone en práctica una nueva forma de ver (la forma de ver descrita en el epígrafe 3.1.1 «El mundo mira al mundo»).

Acerca de la salvación, Calvino-Palomar nos dice que ha llegado tarde a comprender que «reside en aplicarse a las cosas que están ahí» (73). Esta actitud de atención a lo inmediato es lo contrario de la impaciencia juvenil y el voluntarismo —«tratar siempre de hacer algo un poco más allá de los propios medios»— (81). Este giro puede comprenderse en primera instancia como un giro generacional. La generación revolucionaria de la posguerra europea es, pasada la efervescencia del 68, una generación integrada, reconciliada. Pero esta sería una lectura superficial. En el espíritu del señor Palomar alienta todavía una actitud rebelde, trascendente y transgresora, aunque el objeto de la trasgresión ya no sea la esfera de lo político, sino esa otra que está más allá de lo político, del poder y para la que Calvino-Palomar parece no encontrar un término adecuado. Quizá la mejor forma de definir esa segunda esfera sea la de un nuevo pensamiento, un nuevo individualismo —el viejo solo es capaz de ver la esfera del poder—.

Pero hay todavía una última cuestión que emana de la faz hermética de Palomar. Hemos vuelto en el párrafo anterior a la cuestión generacional que, a mi juicio, fundamenta el testimonio de Calvino. He señalado en otro lugar que en los casos más notables la confesión —en cuanto género literario— alcanza su mayor grado de significación en la encrucijada entre dos épocas. En el caso de Calvino y de nuestra época eso significaría el tránsito del relativismo a otra forma de pensar, sin duda superior, capaz de asimilar un grado de integración del universo y la Humanidad, y de conciliación de esta consigo misma. En ciertas regiones de la cultura actual ese grado superior de comunicación humana es conocido como dialogismo, construir un diálogo entre los que deben ser un diálogo —lo que incluye la naturaleza—, según un lema de Gadamer muchas veces citado. Y la pregunta ahora debe ser: ¿es Calvino un aventajado heraldo del dialogismo, como Rousseau lo fue del individualismo? Llegados a este punto, conviene que nos impregnemos de una buena dosis de espíritu calviniano para respondernos negativamente. La edad del individualismo relativista

no ha concluido. Pese a las secuelas, cada vez más graves, y al alto coste en posibilidades de expansión de la Humanidad a todos los niveles, todavía —y no sabemos por cuánto tiempo— el individualismo tiene tareas que cumplir y sigue renovando sus formas y contenidos. El propio Calvino es consciente de ello, pese a que no llegue a verbalizarlo. La prueba de esa conciencia es su hermetismo y su humor irónico. Este hermetismo irónico es la forma estética de un pensamiento que sabe que no ha llegado su hora y que no sabe cuánto ha de esperar. Al menos, frente al hermetismo clásico, sabe que esa hora ha de llegar alguna vez, pero ha aprendido a liberarse de la impaciencia juvenil y a entender (solo en teoría) que la única salvación reside en aplicarse a las cosas que están ahí. Este es el testamento de Calvino-Palomar.

La actitud autocrítica y autorreflexiva de Calvino alcanza también a la literatura. Si una noche de invierno un viajero muestra su aproximación problemática a la novela y cuestiona los límites de la literatura y de su propia forma de entender la novela. En una trama basada en dos personajes —el lector y la lectora Ludmilla, que corren atípicas aventuras perseguidos por el ejército de la mixtificación— se interpolan diez relatos, diez comienzos de novelas. Interrogándose sobre el sentido de esta construcción, Calvino explica que la obra representaría para él «una especie de autobiografía en negativo: las novelas que hubiera podido escribir y que había descartado y, a un tiempo [...] un catálogo indicativo de actitudes existenciales que conducen a otros tantos caminos cortados» (Si una noche de invierno un viajero, 17). Esos caminos cortados van desde la novela de aventuras a la estilización de las obras de Rulfo, pasando por formas diversas, más o menos paródicas, de menipea. La clave de la autocrítica novelística de Calvino parece estar en su expresión «una especie de autobiografía en negativo». En negativo, porque no se propone una solución a la crisis de la novela, como en su día había planteado Cervantes, y más tarde el propio Calvino en Palomar —aunque aquí el carácter de novela se difumina ante el de autobiografía—. Con todo, cabe apuntar que Calvino ofrece cierto homenaje a Dostoievski, cuyo incipit de Crimen y castigo cita y estiliza con la serie de títulos que conforman las diez novelas suspendidas. Ese homenaje puede entenderse bien como el estado actual de la novela que conviene superar, bien como una forma novelística todavía no superada. En

cualquier caso, sí que ofrece Calvino dos reflexiones para la superación de la crisis de la novela: una noción crítica del papel del autor y una revalorización de la lectura que conecta con las conclusiones que él mismo extrajo del estudio de los cuentos folclóricos: «el sentido último al que remiten todos los relatos tiene dos caras: la continuidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte». En *De fábula* había explicado el cuento tradicional como una escuela de aprendizaje de la continuidad de la vida. Habrá que suponer, pues, que la lectura y la novela han añadido el aspecto de la presencia de la muerte individual a la literatura universal.

Mundo no escrito

La obra de Calvino se caracteriza, pues, por un hermetismo abierto, humorístico y ensimismado. En todo hermetismo humorístico hay una contradicción patente: la fe en las posibilidades de desarrollo esencial del género humano, que contrasta con la resistencia de actitudes mezquinas y miserables firmemente arraigadas en una época o en una región actuales. Calvino es uno de los autores que ha llevado más lejos esa paradoja entre la desesperanza en la actualidad y la confianza en el futuro. Su serie Nuestros antepasados ha quedado como uno de los monumentos de la literatura universal que consagra esa paradoja. Quizá la obra más interesante de esa trilogía sea *El barón rampante*. Se trata de una novela simbolista y humorística con rasgos biográficos y herméticos, que se apoya en elementos de menipea. Su eje es la rebeldía ante el mundo, sea por su autoritarismo, por su injusticia o por su necesidad. La biografía de Cosimo Piovasco di Rondò es la excusa para exponer un estado de conciencia que aspira a un mundo mejor sin concesiones a la degradación social. Por eso, Cosimo ve el mundo desde arriba, desde los árboles, distanciado de la miseria humana y experimentando todo tipo de fórmulas para mejorar el mundo. No es una biografía heroica y tampoco simplemente didáctica. Es una biografía dramática, porque su orientación no es la exposición de tal o cual aspecto o valor, sino el de la existencia comprometida en su totalidad con la aspiración a un mundo mejor. Esa aspiración choca contra la belleza, representada por Viola, una belle dame sans merci. Choca también contra el aislamiento del Caballero Abogado, «advertencia de en qué puede convertirse el hombre que separa su suerte de la de los demás» (cap. XI). Choca contra el autoritarismo —«sé que cuando tengo más ideas que los otros, doy a los demás estas ideas, si las aceptan; y esto es mandar»—. Choca también contra el nacionalismo —«Mi hogar está por doquier, donde quiera que pueda subir, yendo hacia arriba» (cap. XVIII). Y su objetivo es una República arbórea, habitada por hombres iguales, libres y justos.

La obra de Calvino pone de relieve la fe en la imaginación, que amplía sin cesar los límites y las posibilidades de la Humanidad. Esa fe le lleva a ser un profeta, el profeta de una nueva etapa del espíritu. La muerte le sorprendió el 19 de septiembre de 1985, cuando preparaba un viaje a los Estados Unidos para impartir un ciclo de conferencias en la Universidad de Harvard que llevaba el significativo título de Seis propuestas para el próximo milenio.

Juan Eduardo Zúñiga

Quienes hemos celebrado el primer centenario de Zúñiga tenemos una ventaja respecto a los que celebrarán los siguientes centenarios: le hemos tratado y hemos conocido de primera mano su espíritu. También tenemos una desventaja: estamos desbrozando el misterio de su literatura. Los que vengan después habrán aprendido de nuestros errores y limitaciones. Lo que sigue es el camino que recorrí para aproximarme a Zúñiga, en lo personal y en lo literario. Ambos aspectos han ido de la mano ³⁹.

Conocí a Zúñiga gracias al espíritu de Mijaíl Bajtín. Bajtín había muerto veinte años antes, pero los estudiosos de la literatura sabemos que sigue vivo. Esto que voy a contar es la prueba. Era 1994 o quizá 1995. Zúñiga había recibido un encargo: encontrar un especialista español en la obra de Mijaíl Bajtín. El encargo se lo había transmitido Natalia Arséntieva, su traductora al ruso. Orel, la ciudad natal de Bajtín, estaba organizando un congreso para celebrar el centenario del nacimiento de este pensador ruso. Zúñiga recurrió a un amigo, Vicente Cazcarra, traductor de la teoría de la novela de Bajtín al español (Teoría y estética de la novela, Taurus, 1989). Cazcarra le habló de un profesor de Zaragoza. No le pudo dar mis señas, pero Zúñiga llamó a Ana María Navales que le facilitó mi teléfono.

Recuerdo que una mañana una voz profunda me dijo «Soy Zúñiga» y me explicó el propósito de su llamada. Hubo más llamadas. Yo estaba interesado en acudir a ese congreso, pero la turbulenta situación de Rusia en aquellos años refrenaba mi entusiasmo. Mis dudas tuvieron un efecto inesperado. Permitieron que se alargara el contacto telefónico. En ese tiempo apareció la edición de Alfaguara de *El coral y las aguas*. No había leído nada de Zúñiga hasta ese momento y esa novela me impresionó. Me pareció una lectura difícil, exigente y diferente de lo que había leído hasta entonces. En una reseña reciente, Juan Bonilla decía que era una novela «costosa a trechos». Creo que es la impresión de una primera lectura y que se

debe a que no estamos acostumbrados a ese registro estético. Es una obra hermética y necesita de más de una lectura para entrar en ella.

El caso es que gracias a El coral... quedé atrapado en el universo de Zúñiga. No fui a Orel —aunque Natalia Arséntieva tradujo mi ponencia y se recogió en el correspondiente volumen de actas—. Pero la relación con Zúñiga había empezado su recorrido. En el verano del 96 concertamos la primera cita. Fue en el Círculo de Bellas Artes. Para entonces ya había leído varias obras de Zúñiga y había comprobado lo poco que servía lo que yo sabía de teoría literaria para entenderlas. Por suerte, con pocos escritores me ocurre esto. Quizá solo con los que son profundamente renovadores.

En mis primeros intentos de explicarme la obra de Zúñiga —y explicársela a él— recurrí a la categoría de sátira menipea, que han popularizado Northrop Frye y Bajtín. No conseguía convencerlo. La menipea tiene aspectos que se dan en la obra de Zúñiga: es una estética humorística, se plantea cuestiones de gran calado intelectual —las últimas cuestiones— y es a la vez un género que permite una gran libertad fabuladora. Pero no era suficiente. El propio Zúñiga me fue llevando de la mano en mi discurrir teórico por otros caminos. Así llegué, primero, al dominio del hermetismo y, más tarde, de lo simbólico. Me explicaré.

El concepto de hermetismo tiene escasa presencia en la filología española —y menos en la crítica— y es de lamentar porque esta estética tiene un peso importante en la literatura y en las artes españolas. A lo sumo, lo vemos asomar como sinónimo del neoplatonismo en épocas premodernas. Cuando aparece en la literatura moderna suele ocupar su lugar el manido y vacío concepto de vanguardismo. En el caso de Zúñiga su imagen primera y todavía dominante lo ha vinculado al realismo social. Sin embargo, Santos Sanz Villanueva ha dejado bien claro que la vinculación de Zúñiga con los autores del realismo social es puramente personal y no literaria. Sanz subraya «el lenguaje secreto» de la obra de Zúñiga (en La novela española durante el franquismo). En efecto, toda una corriente literaria española y universal se ha reclamado de esa red secreta, la corriente hermética. Si el vínculo personal de Zúñiga con los socialrealistas es bien patente, también lo es —aunque menos visible— el vínculo de

Zúñiga con teósofos, organizaciones clandestinas y, en el terreno literario, con Carlos Edmundo de Ory y otros, una relación que fue estrecha en los años cincuenta y se enfrió en los sesenta del siglo xx.

Pero la estética de Zúñiga no se contiene en los límites de lo hermético. Como he dicho antes, Zúñiga tiene una dimensión humorística superior a la de Ory, que, aunque apreciaba la risa, quiso ser divino. Ese humorismo está en su naturaleza —como sabemos bien los que le hemos tratado— pero también es un reflejo de su apego a escritores como Turguéniev y Chéjov. La combinación de hermetismo y humorismo es la línea creativa de mayor valor estético de la Modernidad, porque es la que mejor comprende y representa el alma moderna.

En el lenguaje convencional, esa fórmula suele llamarse kafkiana, por ser ese escritor uno de los que mejor la representan, a juicio de la crítica de nuestro tiempo. Sin embargo, Kafka, a su vez, se reconoce heredero de Dostoievski, y este de Schiller, Cervantes, Shakespeare y Victor Hugo. No es, pues, una corriente más de la literatura universal. Ocurre con estos autores que han sido y son leídos como modelos de la seriedad, como espíritus dramáticos, negando su dimensión más profunda: el espíritu de lo joco-serio. Nuestro tiempo tiene un problema para comprender el humorismo y muchas veces, demasiadas, el humorismo de la gran literatura pasa desapercibido para la crítica.

Quizá estos apuntes sean pistas suficientes para explicar por qué la crítica valora cada día más la obra de Zúñiga, pese a que pasara casi desapercibida hasta la década de los años ochenta. En los años sesenta, Zúñiga experimentó una desagradable sensación de fracaso. Su obra más ambiciosa, la novela *El coral y las aguas*, publicada en 1962, fue vista por los socialrealistas como un desvío de su disciplina literaria, a pesar de que su simbolismo permite comprenderla como una propuesta de novela comunista (el rojo del coral, frente al azul marino, como rebeldía juvenil y clandestina frente a la dictadura azul) ⁴⁰. Y la crítica conservadora vio un alegato para la rebeldía intolerable en aquel momento. El silencio condenó la novela al olvido. De ese silencio solo emergió la obra de Zúñiga en momentos puntuales: con un volumen colectivo de ensayos sobre Larra (1967), con una serie de cuatro fábulas morales

en la revista Triunfo (1974), con el ensayo biográfico sobre Turguénev (Las inciertas pasiones de Iván Turguénev, 1977) y, por fin, con la publicación de Largo noviembre de Madrid en 1980. A partir de ese momento la valoración de Zúñiga por la crítica experimenta un giro espectacular y no ha dejado de crecer. Bien puede decirse que esa valoración crítica de la obra de Zúñiga subirá en el futuro, al tiempo que otros autores que han estado en primera línea del siglo xx perderán notoriedad. Así ha sido en la historia de las artes y de las letras, y así seguirá siendo. La actualidad suele ser mala consejera a la hora de medir la dimensión estética de las obras de arte, salvo excepciones.

Ensimismamiento y alteración

Volviendo a nuestro tema, esa adscripción de Zúñiga a la corriente secreta —hermético-humorística— puede y debe ser mejorada. Le falta un tercer elemento: el ensimismamiento. Felicidad Orquín, la mejor conocedora de la vida y obra de Zúñiga, ha declarado no hace mucho que la obra de Zúñiga no son sus memorias pero sí su memoria (en la entrevista de Fernando del Val). Lo que sugiere con esto es que las experiencias del autor son la materia de la que están construidas sus obras. Algo similar ha apuntado Santos Sanz sobre el ciclo madrileño de Zúñiga. Pero, en mi opinión, también en el ciclo eslavo se pueden apreciar momentos personales, huellas de su propia vida. Hay argumentos que apuntan en esta dirección. Turguéniev fue un experto en utilizar su propia vida como materia de sus obras —como ya he apuntado en el capítulo precedente—. Estas experiencias, en los casos de Turguéniev y de Zúñiga, están recubiertas de cierta fabulación, pero el lector debe y puede comprender que, tras el velo de la fábula, se esconde la literatura del yo. Zúñiga lo ha explicado con esta nota, titulada «Destellos de la memoria» en el número 6 de Lucanor (1991, 194):

Complejo y secreto es el origen de toda obra literaria, pero la chispa matriz que genera un relato, breve, intenso, podría equipararse a la aparición de un recuerdo no muy preciso que llega inesperado como inquietante imagen de algo vivido. Un breve episodio, unas palabras, un gesto introduce en la mente una evocación que moviliza el pensamiento siempre dispuesto a seguir las sombras.

Este destello en la memoria será el origen de un cuento: un dato aislado capaz de emocionar, que desata el deseo o la necesidad de superponer a su fugacidad mil sugerencias. Todas las fantasías, las experiencias, los rencores o amores, pueden fluir hacia esa elaboración con sus materias hechas palabras, frases, metáforas.

Hermetismo, humorismo y ensimismamiento son las tres dimensiones de la obra de Zúñiga, las tres dimensiones del simbolismo moderno. La Modernidad ha creado una estética de fusión. Es lo que vengo llamando simbolismo moderno. El simbolismo tradicional perseguía un objetivo: la supervivencia de la humanidad. Ahora el nuevo simbolismo persigue además otro objetivo: que la Humanidad gobierne el mundo. Ese objetivo supone, entre otras tareas, la unificación de la humanidad. En el escenario literario —y filosófico— estas tareas conllevan la aparición de motivos y figuras renovados, de una nueva estética. Y en la obra de Zúñiga —y en la de otros autores— aparecen los más trascendentes motivos y figuras: la destrucción de la tierra natal (o de la familia) y el binomio hombre inútil-mujer libre —que he llamado andrógino.

Zúñiga expresa ese proceso destructivo mediante el relato del Madrid sitiado durante la Guerra Civil y de las penurias de la posguerra pero, también, mediante imágenes del drama eslavo. En esa ciudad destruida no es posible la familia y no son posibles la vida y las pasiones en plenitud. También en sus relatos eslavos aparece el mismo drama: la destrucción de los vínculos familiares y la imposibilidad de la vida plena «en los bosques nevados». Pero ese drama admite un momento de magia, un instante para la esperanza. Eso es lo que vemos en *Misterios de las noches y los días*, *El anillo de Pushkin* y *Fábulas irónicas* —en esta última en la forma de humorismo y rebeldía—.

Tres ejemplos

Voy a poner unos ejemplos de lo que estoy diciendo. Empezaré por la primera novela —casi podría decir la primera obra— de Zúñiga: *Inútiles totales*. Es una novela breve que Zúñiga se autoeditó en 1951 ⁴¹. El título es bien explícito. Quizá sea el título más explícito de toda su obra. En su etapa de madurez ha preferido fórmulas elusivas.

Esta novela presenta un momento de la vida de dos jóvenes amigos, Cosme y Carlos. Se han conocido en la fila de los inútiles totales para el servicio militar. Y no son solo inútiles para la guerra. También se mostrarán inútiles para el amor, al enamorarse ambos de la misteriosa Maruja. Como hemos apuntado en el estudio introductorio de la edición, Cosme presenta rasgos inequívocos del propio Zúñiga («un tipo anémico y alto, que llevaba unas botas desmesuradas. Tenía gafas», 218). La peripecia conlleva la ruptura de la amistad por deslealtad de Carlos con Cosme. Se trata de una prueba, la prueba de la amistad. El tratamiento premoderno de la prueba de la amistad suele resolverse por la generosidad mutua de los amigos, pero, posteriormente, aparece una variante que conlleva la pérdida del vínculo amistoso. Es el caso de *Inútiles totales*, que tiende a la fórmula de la novela de educación, gracias al papel del personaje femenino, objeto de la rivalidad entre los amigos. La identificación entre Cosme y Zúñiga nos sugiere ese ensimismamiento de la escritura del yo. Se trata de un ensimismamiento muy claramente expuesto en la novela al experimentar Cosme la decepción que le depara la deslealtad de Carlos. Se ha dicho de esta novela que tiene una impronta barojiana, pero el motivo de la ruptura entre los amigos está ausente en la obra de Baroja.

Ahí tenemos el núcleo duro de la estética de Zúñiga: el hombre inútil (superfluo suele decirse también desde la primera novela de Turguénev, *Diario de un hombre superfluo*) y la nueva mujer, libre, dotada de iniciativa, a veces, simplemente fatal, que arruina las

expectativas del hombre inútil pero que también puede salvarlo. Esta fórmula, la de los dos amigos que se enamoran de una mujer misteriosa y de ideas avanzadas o quizá de comportamientos extraños, es un motivo que tiene una larga trayectoria en la literatura universal. Es el motivo de «El curioso impertinente» del Quijote y, parcialmente, de «La ilustre fregona». Y seguramente su larga trayectoria se debe a que tiene una raíz tradicional en el folclore. En la literatura española aparece con la influencia en la literatura fabulística medieval gracias a Disciplina clericalis, del oscense Pedro Alfonso. Los primeros ejemplos de esta colección plantean la necesidad de poner a prueba la amistad. Este motivo es frecuente en la obra de Turguéniev. Padres e hijos se basa en la relación entre dos amigos, el nihilista Bazárov y el ingenuo Kirsánov, que también se rompe por la intervención femenina. Aparece en la novela breve Asia, también traducida al español como Anuchka, aunque en este caso no se llega a producir la ruptura entre los amigos. Es el centro de los relatos «Canto del amor triunfante» y «Toc, toc, toc», que ofrecen la versión más dramática y mágica de cuantas escribió Turguéniev sobre este motivo. Pero quizá haya todavía un momento superior: Punin y Baburin, una preciosa novela breve de Turguéniev, recientemente publicada por Nórdica, precisamente a instancias del propio Zúñiga. Es la historia de dos parejas de amigos, el bufón Punin y el hombre de bien Baburin, su discípulo, de un lado, y de Tárjov y el narrador, dos jóvenes estudiantes, por otro, que también tropiezan con una mujer enigmática, Muza. La joven Muza ha sido recogida de la calle por Baburin, que es su protector. Pero Baburin pretende casarse con ella, pese a la diferencia de edad. Muza huye con Tárjov, que la abandonará más tarde, pese a la oposición del narrador. Un nuevo encuentro con Baburin salvará a Muza, que termina casándose con él y acompañándolo hasta la muerte. La editorial Nórdica presenta el libro como la primera traducción al español. Zúñiga la leyó en francés, en fecha incierta, pero parece factible que la trama de Punin y Baburin la haya trasladado parcialmente a los términos de su propia experiencia. Podría decirse que la estética de Zúñiga consiste en trasponer el hermetismo y el humorismo de Turguéniev, filtrados por su propia experiencia, a un simbolismo a la vez personal y universal.

El segundo ejemplo lo tomo de Misterios de las noches y los días. Se

trata de la fábula «El ángel». En ella aparece la pareja de personajes más frecuente en los relatos de Zúñiga: el hombre inútil y la nueva mujer. Una mujer mira con deseo la estatua del ángel. Y su deseo consigue insuflar vida en la estatua. Pero el ángel tiene los ojos vacíos y regresa a su pedestal arruinando la expectativa galante que le ofrece la mujer. Esta fábula parece tener su antecedente inmediato en el ensayo «Una estatua en Petersburgo», incluido en El anillo de Pushkin. Se trata de un ensayo sobre la ciudad, Petersburgo. La ciudad es vista como un símbolo infernal, fórmula habitual en la literatura moderna que ha desplegado un género, la novela de la ciudad, en el que los personajes se debaten contra la adversidad. Imágenes de escritores como Pushkin, Odóyevski, Lérmontov, Dostoievski y Maiakovski habían reparado en la estatua de bronce del cruel Pedro I, como metáfora del carácter perverso de la ciudad. En cierto momento de este ensayo se alude a un grupo de hombres y mujeres dados a ritos demoníacos y a orgías que contemplan la ciudad «desde una altura que les comunicaba con la aguda torre del Almirantazgo [...] y con el ángel que remata la columna de Alejandro» (85). En la variación de Misterios de las noches y los días el ángel ocupa el lugar del bronce de Pedro. El ensayo parece desdoblado en las fábulas «La esfinge» y «El ángel». Pero su sentido inquietante y cruel —es decir, hermético—, ahora condensado y duplicado, ha trascendido el ámbito local. Quede este ejemplo como muestra del grado de convergencia que pueden alcanzar la experiencia vital y la experiencia literaria.

Para el último ejemplo voy a recurrir a una de las fábulas irónicas, la titulada «El magnate y el bufón» (59-69). Se trata de una fábula de carácter moral: la denuncia de la corrupción. A esa premisa habría que añadir al menos otra de carácter cómico, pues lo bajo se impone al poder: el criado que se hace dueño de su señor gracias a la corrupción. Se trata de una fábula ambientada en un escenario remoto y sin concreción. Por algunos detalles —los nombres de Huszar, Garai y el vino de Tokai— podemos deducir que se trata de un episodio de tema húngaro, carente de precisión histórica. Estamos ante una situación similar a la de El coral y las aguas. También en esa novela encontramos un episodio de la Antigüedad, pero sin mayor precisión que una alusión a Alejandro Magno, puro tópico. El interés de Zúñiga por Hungría le llevó en su día a escribir un libro divulgativo sobre este país centroeuropeo ⁴². Y aquí lo

retoma. Sucede, además, que esta fábula tiene un precedente en la obra olvidada del propio Zúñiga. En 1970 publicó un cuento en el volumen *Relatos españoles de hoy*, coordinado por Rafael Conte, titulado «El magnate, el bufón y la carroña». En esta nueva versión ha desaparecido la carroña del título y del contenido de la fábula. En la primera versión, Garai, el bufón, se enriquecía y enriquecía a su señor, Huszar, recogiendo cadáveres de un gran río que pasaba por la ciudad. Y con ellos hacía un doble negocio: reciclaba las ropas de los cadáveres y con los restos humanos alimentaba las pjaras de un convento, para después nutrir los ejércitos de Huszar. En la versión de las Fábulas irónicas ha desaparecido el negocio de la alimentación de los cerdos que alimentarán después a militares, probablemente porque la primera versión le pareció al autor demasiado cruda y, sobre todo, demasiado larga para el formato de las demás fábulas. En la nota biográfica de Rafael Conte que precede al relato de Zúñiga en la versión de 1970 se concluye que el sentido de este relato «trata de una especie de fábula política, de una clara lección moral». En efecto, el relato constituye una fábula antifranquista. A estas alturas, en la decadencia del franquismo, la censura solo actuaba sobre alusiones políticas directas o, especialmente, sobre cuestiones de moralidad. Una fábula política sin ubicación geográfica y temporal no tenía interés para la censura. Censurar este relato le hubiera dado una notoriedad que la publicación no iba a alcanzar. Sin embargo, se trataba de una respuesta directa a la crisis por corrupción más mediática del franquismo: el caso Matesa, que había explotado en 1969 y que había supuesto una agria crisis de gobierno, con la salida de tres ministros (entre ellos Manuel Fraga) por el enfrentamiento entre ministros azules y ministros tecnócratas. En la segunda versión, ese carácter militante se ha difuminado, pero queda el espíritu de rebeldía —la experiencia vital— que se puede apreciar también en otras fábulas —sobre todo en la titulada «Escrito en las paredes», una apología del género de la pintada política, tan frecuente en los medios de oposición al franquismo y a otras dictaduras—. En conclusión, en «El magnate y el bufón» se funden las tres dimensiones de la estética de Zúñiga: el hermetismo del misterio y de nebulosa concreción histórica, el humorismo que conlleva la figura del bufón y la experiencia, que en esta ocasión es a la vez pública —la denuncia política— y personal —la rebeldía ante la impunidad de la corrupción—.

Las enseñanzas

He mencionado la condición de maestro de Zúñiga. Ha sido maestro de autores —así lo han afirmado Luis Mateo Díez y Longares, entre otros— y ha sido mi guía en la aventura de la interpretación estético-literaria. Su última obra, *Recuerdos de vida*, ha sido calificada de novela de educación, porque recorre el proceso de la formación de su imaginario literario. Ese proceso arranca en la lectura de Turguénev, se complementa con la de Chéjov y otras muchas, con especial atención siempre a la cultura eslava, como revelan algunas de sus fábulas irónicas. Decía al principio que fue el espíritu de Mijaíl Bajtín el que nos puso en contacto. No es solo una ocurrencia ni una casualidad. Es preciso un esfuerzo innovador para comprender y explicar la obra de Zúñiga. Y Bajtín aporta los fundamentos para ese esfuerzo, aunque no ofrezca la fórmula precisa. Su pensamiento tiene un carácter abierto que anima a comprender las estéticas que se sitúan un paso más allá de lo convencional, como es el caso de la obra de Juan Eduardo Zúñiga.

Zúñiga condensa la experiencia que el siglo xx ha extraído de sus dramas. Y la ofrece en términos positivos: avalada por una rebeldía que transluce la esperanza en el futuro de la humanidad. Por esa razón, lo convencional no cabe en su obra. El ensimismamiento de la rebeldía tiene que apoyarse en el hermetismo —en la medida que es lucha con el mal, con la corrupción y con lo parcialmente muerto y obsoleto, es decir, las fuerzas que se oponen a la igualdad y a la libertad— y en el humorismo, que le confiere a esa lucha la esperanza en el futuro.

Mi historia compartida con Zúñiga es, pues, la historia de un proceso de aprendizaje. Ese aprendizaje se puede resumir de la siguiente manera: la teoría literaria se aprende en la lectura de las obras literarias. La teoría del siglo xx creyó que podía ser un discurso autónomo respecto a la imaginación literaria. Incluso ahora, en el siglo xxi, sigue siendo así. La teoría —ya sin el adjetivo «literaria»— se postula como un nuevo pensamiento. Esto es así en

el mundo anglosajón, pero se extiende por otras regiones, postulándose como una categoría omnicomprensiva. Sin embargo, mi experiencia es justo la contraria. La literatura —las artes, el dominio estético— es el escenario de una forma de pensamiento que pretende un diálogo entre generaciones remotas. Ese pensamiento está en las obras. La teoría solo puede aspirar a extraerlo y formularlo. Bajtín aprendió y dedujo su teoría de Dostoievski, Goethe y Rabelais. La teoría de Bajtín tiene sus lagunas. La obra de Zúñiga pone de manifiesto esas lagunas: el simbolismo, el hermetismo y el ensimismamiento, asuntos que Bajtín apenas trató. Por eso, puedo decir que Zúñiga ha sido en mi caso lo que Virgilio para Dante: el guía por el infierno y el purgatorio de la teoría literaria.

Luis Mateo Díez

L. M. Díez es autor de una obra prolífica. Esa obra combina el arte de la novela con el arte del cuento. Lo que quizás sea el corazón de su obra, el ciclo de Celama, representa eso: la articulación del cuento en la novela. Ángeles Encinar, en el estudio que cierra Celama (un recuento) lo ha explicado al decir que se trata de un «ciclo de cuentos organizado» —siguiendo la propuesta de Forrest Ingram— y que también puede considerarse una «novela compuesta» —categoría propuesta por Maggie Dunn y Ann Morris—. En otras palabras, estamos ante una obra que participa a la vez del cuento y de la novela. Esta materia narrativa en la versión que presenta Celama (un recuento) parece alejarse algo del modo novela si se compara con la trilogía El reino de Celama —de la que ha sido extraída— por presentarse como una antología. Pero ese aspecto formal —quizá debería decir superficial— no empaña el carácter novelístico del resultado. Para indagar en la relación entre ambos géneros conviene tener en cuenta tanto la evolución de ambos géneros como los elementos que constituyen el ciclo fabulístico de Celama.

A partir de 1800, por poner una fecha, el cuento ha renacido como cuento literario cuando su naturaleza oral empezaba a decaer. El cuento literario conserva algo de su alma oral, pero se adapta a la escritura novelizándose, esto es, estableciendo una tensión liberadora de las normas de la oralidad que cabe entender como producto de la influencia de la novela como género. La novela es un género sin ataduras —la escritura desatada, la llama el canónico cervantino— y ese carácter lo contagia a otros géneros, en primer lugar al cuento. En el cuento moderno cabe casi todo. Y la obra de L. M. Díez es un buen ejemplo, como vamos a ver. También el trasvase de la novela al cuento que supone esta edición es una muestra de esa libertad que, por otra parte, es común a todos los grandes fabuladores modernos.

De la novela al cuento

Vamos ahora con Celama como novela compuesta o novela-cuento. Encinar señala como características de la novela compuesta la coherencia narrativa, el escenario, el protagonista —individual o colectivo—, un patrón o modelo que se repite y el acto de contar. El reino de Celama observa todas esas características. En Celama (un recuento) la selección de la materia narrativa y la revisión del autor han cambiado algunos detalles. En primer lugar, la coherencia ha salido reforzada. No solo es coherente por el escenario —el Territorio— sino por la forma cuentística ordenada en capítulos —podría decirse que ahora los relatos forman una cadena que repite patrones—. La entidad de ese mundo no ha perdido ni un ápice en el recuento. Encinar señala al mundo de Faulkner —Yoknapatawpha— como referencia, además del Macondo de García Márquez o Región de Juan Benet. Otros estudiosos han apuntado a autores italianos como Pavese, Pratolini, Bassani o Moravia, «novelistas que ahondan en el mundo donde tienen clavadas sus raíces» (Valls, 49). El Territorio o la Llanura es a la vez un mundo propio y ajeno. Es propio porque ciertos rasgos lo aproximan a las raíces de Díez. Pero es también y en mayor medida ajeno, extraño, incluso, extranjero. Celama es un mundo obsoleto, por rural y por provinciano. Como mundo provinciano tiene por antecedente la Vetusta de Clarín o la Marineda de Pardo Bazán. Tanto lo rural —mejor habría que decir regional— como lo provinciano son mundos estancos, en los que dominan lo rutinario, las costumbres. Su espacio es impermeable a lo moderno. Sus habitantes solo salen del Territorio cuando emigran. Y no les va nada bien a los que lo intentan. Sus escenarios son el casino, las fondas y las Hectáreas. Incluso el campo tiene puertas: la propiedad convierte las Hectáreas en espacios clausos. El tiempo es mera repetición, puro ciclo. En muchos de los relatos el carácter cíclico se apoya sobre las estaciones. Son muchos los eventos en los que se señala la estación para dar cuenta del carácter simbólico de la acción. Sobre todo el invierno es la estación de las desdichas. Las fechas, cuando aparecen, sugieren el carácter caduco de lo acontecido. Carecen de

dimensión histórica, porque Celama ha sido abandonada por la historia.

En segundo lugar cabe considerar los cambios. El personaje narrador, Ismael Cuende en *La ruina del cielo*, ha sido borrado. En su lugar queda una voz en primera o en tercera persona. Esa voz es la voz de la vida misma. Frente a esa voz se ofrecen otras —los personajes, habitantes del Territorio— que representan la voz del pueblo. Entre ambas voces se da empatía. La voz del pueblo es más libre que la voz de la vida. Admite bromas, burlas, noticias, chismes, exageraciones... licencias que la voz de la sabiduría no se permite. La voz de la vida es la voz sabia —la crítica la suele confundir con el narrador onmisciente, que es la voz narrativa del siglo xix, la del individualismo fuerte—. La sabiduría de la vida contempla ese mundo ajeno, obsoleto de Celama. Es una voz que indaga, que no habla de sí misma, pero que muestra su distancia y su superioridad sobre ese mundo que, siendo en parte suyo, es ya por completo ajeno, no solo como mundo rural, también como mundo provinciano, esto es, hermético. Siendo la voz de la sabiduría se ve obligada a indagar —algo extraño al narrador onmisciente—. Y debe apoyarse en la voz del pueblo para establecer la verdad. Esa consonancia de las dos voces es la manifestación de lo auténtico, que el mundo provinciano de Celama va perdiendo.

Estética de Celama

Con estos elementos podemos describir el esqueleto de la estética de Celama. Ese esqueleto es, como corresponde a una obra moderna, tridimensional. Hermetismo, humorismo y ensimismamiento son las tres dimensiones. Lo que define a la materia que llamamos Celama es la posición que ocupa dentro de cada una de esas dimensiones.

El hermetismo de Celama viene dado por su geografía fabulada. Es, como ya he apuntado, una región cerrada a la innovación y atada a la tierra —el Territorio, la Llanura, las Hectáreas, las Heminas—. Esa es su dimensión idílica. El idilio, como estética, expresa la vinculación a la tierra natal. Esa vinculación no permite grandes perspectivas espaciales —ni temporales—. Es la vinculación a un espacio familiar, menor. El idilio de Celama es hermético por su carácter provinciano. La literatura de lo provinciano tiene su eclosión en el siglo xix con novelas como *Eugenia Grandet* (Balzac), *Mme Bovary* (Flaubert), *Doña Perfecta* (Galdós), *La Regenta* (Clarín) o *Mi vida* (Chéjov). Pero esa serie decimonónica tiene un perfil urbano contrario al perfil capitalino que tienen otras novelas de esos mismos autores —*El tío Goriot*, las novelas madrileñas de Galdós—. La literatura provinciana del siglo xx suele prescindir de ese carácter urbano para fundirse con la novela regional. Si la novela capitalina pone el foco en la falsedad de las apariencias mundanas y en los secretos del poder, la novela provinciana lo pone sobre las costumbres, los caracteres y el estancamiento, incluso putrefacción, de la vida social. Lo extraordinario y lo insólito son en el mundo provinciano motivo de escándalo. Y tiene un carácter fatal. La dimensión regional del provincianismo reciente no incorpora la esencia de la novela regional: el tipismo regional. Los personajes de Celama hablan el mismo lenguaje que el narrador, un lenguaje convencional, rico en elementos obsoletos (las heminas, por ejemplo). No hay ningún rastro de dialectalismos ni tampoco acontecimientos típicos. Los eventos y la vida social son los de cualquier capital comarcal con su entorno agrario. A esta concepción comarcal del hermetismo cabe sumar la expresión

mágica que aparece en el capítulo primero del recuento de Celama. Volveremos sobre ella en su momento.

La otra cara del hermetismo es el humorismo, un elemento que la crítica apresurada suele relegar. El humor de Díez presenta múltiples aspectos. Encinar lo califica de «expresionista, grotesco, paródico o incluso esperpéntico» (401). A continuación menciona la anécdota escatológica de «El fin del mundo», el último relato del libro. Y cita a Díez sobre el humor «el mejor resorte para relativizar todo lo que sucede, para administrar con sabiduría el escepticismo, y lograr que lo trágico derive hasta donde se pueda en tragicómico». Para concluir —Encinar— que «la comicidad conlleva una perspectiva lúcida y ambigua, que [...] permite comprobar la parte grotesca de la condición humana» (401). Es una sabia conclusión. Si algo cabe presumir —a pesar de la tendencia a la variedad de la obra de Díez— es su coherencia. Esas formas diversas de humorismo la tienen, precisamente por la sabiduría con la que administra el escepticismo. Y la categoría más apropiada para comprender esa coherencia es el grotesco, categoría en la que suele tropezar la crítica contemporánea, que no alcanza a contemplar su trascendencia. El grotesco no solo permite asumir réplicas cómicas de personajes (bromas, burlas, etc.) sino que admite también el papel de los niños, la violencia, la relevancia del mundo animal, la tontería de ciertos personajes, sus limitaciones y defectos corporales (cojos, tuertos, feos). El humor de Celama no se manifiesta solo en lo verbal sino que reside especialmente en las figuras, esto es, los personajes —incluidos los animales— que pueblan los relatos. El grotesco es el humorismo primordial. Combina risa y crueldad. De ahí su expresión tragicómica, como dice Díez.

El tercer elemento de la estética de Celama es el papel del autor. En la novela premoderna el autor suele establecer una distancia definida con su materia y sus personajes. Esa distancia la define el género del discurso correspondiente. En la novela moderna esa distancia se mantiene, pero adquiere un aspecto contradictorio, porque el autor proyecta valores y símbolos personales en sus obras. Así ocurre en esta obra. «Hay en Celama mucho vicio de contar, y no deja de ser raro que esto pase en una tierra donde no abunda precisamente la imaginación» (169). Esta frase sintetiza ese doble movimiento: la identidad del autor con Celama y su

distanciamiento. El mundo de Celama es un mundo ajeno, extraño, obsoleto. Pero, al mismo tiempo, es un mundo con rasgos propios del autor ⁴³. Un indicio de esto es la dedicatoria a los padres del autor. El país imaginario tiene fronteras con el Bierzo y no está lejos de Galicia y Asturias, como su tierra natal. Como escribió en cierta ocasión Díez, citando a Paul Éluard, «hay otros mundos, pero están en este» (1999, 12). Sin embargo, en aras de evitar el tipismo los nombres de los personajes carecen de cualquier asomo de realidad. El ensimismamiento del autor se deja ver en la sabiduría de la voz del narrador y en su extrañamiento del mundo provinciano. También en su afición al número tres. Son muchas las situaciones que se repiten tres veces. Y muchos los tríos de personajes, amigos, hijos, etc. El tres es el rasgo más transparente del interés del autor por la oralidad. Pero, en esta fase de la obra de Díez, la oralidad tiene una presencia mínima. Fue en el primer estadio de su producción cuando el trasvase de la oralidad a la escritura fue manifiesto. Después puede reclamar en la oralidad el origen de su producción, pero es un origen remoto. La referencia en esta fase que podemos llamar novelística o letrada de la obra de Díez es el patrimonio literario universal ⁴⁴. También tienen su remota raíz oral filtrada por el patrimonio literario ciertos símbolos: animales, niños, las fiestas, los enfermos... Otro rasgo, de signo opuesto al anterior, son las estilizaciones. La estilización es una técnica que consiste en establecer un paralelismo con una obra a la que se admira. Ambas obras, la que hace de modelo y la nueva, siguen la misma dirección estética. Eso ocurre, por ejemplo, en el primero y en el último de los relatos del libro, que parecen estilizaciones de sendos relatos de Juan Eduardo Zúñiga. También las fábulas judeo-talmúdicas le sirven de modelo para el relato «El mal presentimiento». En otras ocasiones sus referentes son canciones populares («Maitechu mía») u obras cinematográficas (El retorno de Martín Guerre). La tradición de los santos apócrifos aparece en otras obras de Díez. En Celama encontramos «Gamar el Santo», un santo a su pesar ⁴⁵. En cambio, no hay parodias en esta obra. Esas estilizaciones son las huellas de cómo se sitúa el autor ante el patrimonio literario universal. Y quizá el aspecto más importante del ensimismamiento sean los símbolos personalizados: el Territorio, las fondas, el Casino, la nieve, la niebla, el ciclo estacional, los sueños, los enfermos, los tullidos, los inútiles, los viajeros, los perros, las gallinas ⁴⁶ ... El resultado de la suma de

estos elementos es la coherencia, coherencia alimentada por el ensimismamiento.

Simbolismo y testimonio

El hermetismo —onírico o misterioso— y el humorismo son los dos pilares de la estética de Díez, como ya explicó Encinar en el prólogo a *Invenções y recuerdos*. A estas dos dimensiones básicas de la estética moderna hay que sumar una tercera: el ensimismamiento. Díez es un autor profunda y cabalmente ensimismado. La reflexión brota por doquier en sus fabulaciones y en sus recuerdos. Su imaginario es tan personal e intransferible porque está tallado en el proceso del ensimismamiento.

Esas tres dimensiones conforman la arquitectura literaria de Díez. Sobre esos cimientos se levanta su concepción de la novela y del relato breve. Uno de los atributos de esa concepción fabuladora es la novela de educación, lo que suele llamarse *Bildungsroman*. En *Celama* este aspecto se manifiesta en la voz sabia, la voz de la vida misma o de la experiencia. En *Invenções y recuerdos* Díez dedica su capítulo más extenso, además de inédito, —«Males»— a comentar uno de sus símbolos predilectos, la enfermedad, y analiza de paso su novela *La mirada del alma* —de la que ofrece algunos párrafos—. Esta novela es un *Bildungsroman*. Díez la define como una fábula sobre la enfermedad o, al menos, una fábula sobre enfermos. Y explica que el personaje central, que se llama Romero, cuenta al narrador y a otro compañero que conviven en el mismo pabellón de un sanatorio «el tránsito de cincuenta años de su vida», que se resumen en tres encuentros con «mujeres misteriosas». La novela es un testamento, «el que las palabras consuman la vida según van desprendiendo su secreto». Esos son los mimbres del *Bildungsroman*: el testamento vital, la lección de la vida, las presencias demoníacas y el impulso del misterio femenino. Y en esa dirección apuntan los párrafos citados. En ellos el personaje «reflexiona mientras cuenta, como si sintiera el espejo de la conciencia en esa tarde testamentaria». La concepción educativa de la novela se percibe así mismo en la preferencia de nuestro autor por los personajes adolescentes en sus relatos —«enfermos del alma»— y por su propia adolescencia como materia para sus

reflexiones. También el papel de los niños en la obra de Díez responde a ese impulso didáctico. Quizá ahí resida la dimensión más trascendente de la obra de Díez, en el simbolismo destilado de la experiencia de la vida y conformado sobre el patrimonio literario universal.

Una de las señas de identidad —acaso la principal— de la obra de Manuel Longares son sus antinomias. Entiéndase este concepto en su acepción más generalizada: paradojas. Pero se trata de un tipo especial de paradojas, las que no se quedan en su confrontación sino que son el punto de partida, la iniciativa para una tarea. Las podríamos llamar antinomias emprendedoras. Estas antinomias de Longares son su principio estético en un doble sentido: se trata de su motor de iniciativas y, también, de su meta como escritor: concebir la vida como paradoja.

La primera de esas antinomias, primera porque es la que se aprecia a primera vista, es su interés por generaciones y costumbres. En lo mejor de la obra de Longares aparecen unas generaciones —dos, como sucede en *Los ingenuos*, o tres, como sucede en *Romanticismo*— que se fundan en costumbres. Esta fundación da lugar a un tiempo paradójico, porque las costumbres ralentizan el tiempo. Y aquí reside otra de las antinomias de Longares o, quizás mejor, una antinomia consecuente: le interesa precisamente aquello que hace cambiar las costumbres, los momentos en los que ese tiempo casi detenido avanza. Esos momentos tienen para Longares una dimensión tragicómica. Ve en ellos un chispazo mágico (utópico —*Wichita en Nuestra epopeya*—, exageraciones, locura). Esos chispazos desencadenan imágenes sorprendentes, como ocurre en el final de *Nuestra epopeya* o en el de *Los ingenuos*. Sin embargo, su concepción de las costumbres no significa sumisión al realismo, al costumbrismo en un sentido periodístico. Longares detesta el periodismo. Bajo la apariencia de un realismo galdosiano —que ya es un tópico en la crítica de Longares, el narrador de *Madrid*— se esconde un simbolismo paradójico, a un tiempo utópico y escéptico. He ahí la dimensión histórica de esta paradoja: el utopismo de este tiempo ha de ser escéptico. Esa paradoja simbólico-realista es la consecuencia y la formulación final de la

primera antinomia de Longares.

Vayamos con la segunda antinomia. Esa perspectiva temporal tiene su faceta espacial. Ese tiempo ralentizado tiene un espacio, el espacio familiar. Llama la atención de las obras de Longares su delimitación espacial: el barrio de Salamanca en *Romanticismo*, la calle Infantas en *Los ingenuos...* Esa orientación espacial se llega a concretar en el título de algunas de sus obras: *La ciudad sentida*, *Las cuatro esquinas*. El tiempo ralentizado se devalúa. Lo importante es el espacio, que permanece más allá de las generaciones, rutinario, impasible a los cambios. Los cambios históricos apenas dejan huella en ese espacio. El espacio familiar —idílico lo llamaría Schiller— refracta la historia. No es casual la cita de Schiller que ofrece *Romanticismo*: «Ya terminaron los hermosos días de Aranjuez». Son las palabras con las que comienza *Don Carlos*. Longares las subraya. El tiempo feliz del idilio ha concluido. Lo que queda es el idilio moderno, el idilio infeliz, sans merci. Este aspecto fundamenta el escepticismo de Longares, su acercamiento a un espacio familiar en destrucción.

La tercera antinomia de Longares es la de su modernismo. Luis Mateo Díez ha dicho que Longares es un ejemplo de Modernidad. Pero conviene matizar esta afirmación. En efecto, la estética de Longares es la estética popular moderna en estado puro: la estética que se funda en la memoria y la improvisación. Muchas de las coplas y cánticos de la obra de Longares son improvisaciones. Las últimas aparecen como epígrafes de *La escala social*, su último libro. Otras son producto de la memoria. Suele decirse que Longares es continuador de Galdós y Valle-Inclán. Quizá sería más acertado decir que continúa el gran humorismo moderno español, que pasa tanto por esos autores como por Rafael Azcona o Pedro Almodóvar, sin olvidar a los Mihura y el grupo de *La Codorniz*. Y que se funda en la combinación libre de memoria e improvisación y en la sensibilidad para las tradiciones populares. Esa sensibilidad se expresa en el cultivo de géneros populares. Esto da una dimensión humorística a toda su obra, un humorismo que produce tipos —la fan del Atlético de Madrid en *No puedo vivir sin ti*, o los tipos zarzueleros o de variedades en *Soldaditos de Pavía* y en *Operación Primavera*—. Sin embargo, la cumbre de su obra es *Romanticismo*, una novela ambientada en el barrio de Salamanca, la historia de

una familia burguesa en el barrio burgués por excelencia. Quizá uno de los méritos de Romanticismo consista precisamente en que los personajes burgueses no difieren de la tipificación de los personajes populares de otras obras. Tanto unos como otros están definidos por unos límites espaciales y un tiempo ralentizado por las generaciones. En resumen, Modernidad, sí, pero Modernidad humorística popular.

La cuarta antinomia, consecuencia de las anteriores, es la del lenguaje. El lenguaje de Longares fusiona oralidad y escritura, «música y letra». En el prólogo a la reedición de su segunda novela, *Soldaditos de Pavía*, el propio Longares expresa esta característica de su imaginación con una sentencia reveladora: «a la vez que la luz llegaba la voz». Se refiere a los cortes de electricidad característicos de la posguerra y a la irrupción, muchas veces sorprendente, de la voz de la radio cuando volvía el flujo. Esa voz —explica— traía acordes de zarzuela anunciando un sainete. En la obra de Longares esta unión de lo visible y lo audible también es cómica y fundacional, y da lugar a un lenguaje musical donde se empastan ecos y voces diversas. El efecto puede parecer más acusado en sus novelas del ciclo «La letra de la vida» pero se extiende por la totalidad de su obra —aflora de un modo significativo en *Nuestra epopeya*—. No es, por tanto, una cuestión de mayor o menor «experimentación», como a veces ha dicho la crítica periodística. Tiene que ver con el carácter esencial de la imaginación de Longares y con su propio concepto de la escritura. Longares se ha referido al «escritor del silencio» como figura ideal de su oficio (*La literatura del silencio*). Detrás de esta figura se encuentra un correlato interesante —una nueva paradoja—: el escritor solitario busca un coro. Lo paradójico de esta situación le concede, de nuevo, un campo de trabajo fértil. La búsqueda de un coro ha sido obsesión secular de poetas y de músicos, más que de novelistas. Aquí conviene desechar la trampa de igualar «coro» a «lectores», pues precisamente lo distintivo de la imaginación literaria de Longares es su aproximación a la oralidad, a la música, como fuentes vivas de la poesía y, en su caso, de la prosa. Las novelas de Longares presentan un lenguaje distanciado, fuertemente estilizado y musical propio de la poesía humorística. Este lenguaje joyoso, recargado de estribillos, sentencias, jergas y burlas al decoro (una estilización donde converge el mundo de la risa y el proceso de embellecimiento

consustancial al idilio) busca un coro que lo apruebe y lo reconozca, un coro que ría hermanado con él. Este público lector comparte muchos rasgos con el zarzuelero, con el melómano o incluso con el cinematográfico (en el mundo del cine llaman películas «de culto» a aquellas que, entre otros rasgos, son capaces de suscitar adhesiones memorísticas del espectador, que llega a aprender parte de los diálogos). En este último sentido cabría decir que el lenguaje de Longares es un lenguaje «de culto», un lenguaje musical-poético dirigido a un público restringido —también va cargado de citas poéticas—. La música, que opera como tema o personaje en muchas de sus obras, sirve de conducto para su reflexión histórica, para su iluminación histórica del pasado y del presente de su país. Conviene recordar en este punto un ilustre y no demasiado conocido precedente: el que llevó a Galdós a proyectar, junto a Chapí, una versión zarzuelera del conjunto de sus Episodios Nacionales. A primera vista podría parecer otra antinomia —zarzuela e historia— de la que Longares extrae buenos frutos. Un principio musical-poético permite la configuración del simbolismo humorístico con el que Longares ve y dinamiza el cuadro de la historia. Volveremos sobre el papel de la música en nuestro autor.

La quinta antinomia tiene que ver con la risa y con su dimensión histórica y simbólica. Es un corolario de la tercera antinomia. Vimos antes el influjo del humorismo tradicional español en la imaginación de Longares. Él mismo se ha encargado de subrayarlo, vinculándolo al sainete. La crítica periodística ha recurrido muchas veces a otro concepto específico del entorno español —el esperpento— para reforzar una posible filiación con Valle-Inclán. Pero detrás de estas etiquetas españolas hay fenómenos estéticos más amplios, generales, como son la risa del loco o la sátira menipea. Longares ha destacado en alguna ocasión el doble carácter de esta «risa tradicional española» encarnada en el sainete: su barbarismo y su fraternidad. Es una risa bárbara porque escarnece a los personajes y los destruye —aquí podrían incluirse los propios géneros literarios o el lenguaje, ya que Longares los convierte en héroes de algunas de sus propias obras, mediante la parodia—. Pero es una risa fraternal porque, concluida la destrucción, los restaura, establece un sentimiento de comprensión hacia ellos. El narrador de No puedo vivir sin ti sintetiza esto en un elocuente sintagma: asoladora piedad. Este carácter regenerativo es importante en las

obras de Longares y sirve para entroncarlo con la tradición humorística española (Azcona, García Berlanga), pero también con cualquiera otra que participe de esta dimensión creadora de la risa. Este doble movimiento de destrucción y construcción, encadenado, ofrece un escenario donde Longares representa la historia de su país, pero también fenómenos simbólicos que afectan a los individuos y que definen una particular concepción de la vida.

Llegamos con ello a la sexta antinomia, que parte de la anterior: la representación de la historia de España y el drama vital de los personajes. Seguimos en el escenario de la risa y de sus capacidades simbólicas. Con frecuencia, el paisaje histórico español, dispuesto en estampas críticas (guerra civil, posguerra, dictadura, transición, democracia) es telón de fondo de un vagabundeo alucinatorio, cuando no directamente enloquecido. Muchos de los personajes de las novelas y cuentos de Longares (recordemos el significativo título de la recopilación de estos: *Extravíos*) participan de la risa del loco, son seres ingenuos, movidos por una quimera que culmina en su descalabro. Esta mecánica de la vida, escéptica y cómica, es la ley que pone en marcha toda su obra: la ilusión enloquecida, el desvarío inductor del fracaso, del que brota la piedad de la risa. En su etapa de madurez, Longares encuentra conceptos precisos para condensar esta visión de la vida y configurarla artísticamente: el romanticismo, la ingenuidad. Son símbolos cómicos en los que Longares deposita toda la energía de la risa, su poder destructivo y creador: el ingenuo, el loco, movido por una idea ridícula de cambio (romanticismo) acaba dando vida a un cuadro que lo consume. Esto traslada el escenario temático de las novelas de Longares (Madrid y la historia de España) a su verdadero escenario estético: la tragicomedia. En este escenario, construido como una fusión de lo soñado y lo vivido, como una mezcla tumultuosa de la realidad y la ilusión, se condensan todas las energías y todas las antinomias de las que venimos tratando: el amor se une al odio, la broma a la vera, el lenguaje literario a la música —de ahí su estilización vivaz, su acento culto y castizo—, la fiesta a la muerte —rasgo recurrente en Longares—, el deseo al escepticismo. Esta simbolización intensa y antinómica de un escenario abstracto —«las cuatro esquinas»— con apariencia y encarnadura de verdad quizás sea la imagen que mejor representa la estética de Manuel Longares. En algunos momentos adopta formas metaficcionales (recordemos

que es uno de los rasgos característicos de la gran imaginación tragicómica barroca), con sus disfraces y trasformaciones. En otros, últimamente, se aproxima al círculo de la experiencia vital para definir cuadros que se ponen en marcha, momentos de realidad que incorporan etapas simbólicas. Pensemos en la forma con la que Longares caracteriza las cuatro calas históricas en el preludio de una de sus últimas obras hasta la fecha: miseria-ingenuidad-perfidia-trascendencia. La tragicomedia lleva el drama de la historia al corazón del individuo moderno.

Vista y oído

Vamos a ilustrar estas antinomias longaresanas con el análisis de algunas de sus publicaciones. «Una cauta reserva» es un relato que contiene los recuerdos de la relación con su amigo y escritor Juan Eduardo Zúñiga, publicado en el número 109-110 de la revista Turia. Longares había dedicado a Zúñiga otro escrito, el titulado «Zúñiga», recogido en *La ciudad sentida*. En ambos se aprecia la admiración y el profundo afecto hacia la figura del escritor amigo. Y en los dos destaca el humorismo de Longares, especialmente explícito en «Una cauta reserva». Lo curioso de este artículo es que la risa se alcanza sin burla. La teoría moderna de la risa suele coincidir en una suerte de dogma: que el fundamento de la risa es la burla. En este escrito de Longares se aprecia, en primer lugar, la autoparodia —que los críticos suelen llamar ironía— y esa autoparodia alcanza también a la representación de Zúñiga y al entorno. «Mi camino hacia el escritor secreto más disimulado de España estaba lóbrego y solitario». Este artículo forma parte del «Cartapacio» que la revista Turia dedicó a Zúñiga y su sentido es necesariamente elogioso. Naturalmente todos los artículos que componen ese conjunto lo son. Lo reseñable es que Longares construye el elogio riéndose de Zúñiga y riéndose de sí mismo. Los vemos a los dos torpes, inútiles para desenvolverse en el mundo actual. Vemos que su relación alcanza los treinta y tres años y la discreción vela las señas de la biografía de Zúñiga. Risa sin burla; risa con admiración. Algún teórico del Humanismo propuso que la admiración era una de las formas posibles de la risa, pero, después, nadie siguió esa línea de investigación. Y aquí viene Longares explorando las antinomias del discurso novelístico y memorialista para recordarnos que es posible una risa sin burla, fraternal.

Entre las obras de Manuel Longares quizá haya pasado desapercibida una pequeña maravilla. Se trata de una novela corta, «El pirata y la sirena», que cierra *Extravíos*, recogido a su vez en el volumen *Cuentos*, editado por Ángeles Encinar. Esta novelilla —apenas veinte páginas en la edición de Encinar— contiene todo lo

esencial de la estética de Longares. Y por todo lo esencial entiendo el juego permanente como método de composición, su delirante humorismo y una clave de su pensamiento: la oposición entre la vista y el oído y el papel salvífico y ensoñador de la música. Las líneas que cito a continuación son la más certera exposición posible de esta oposición:

En el panorama nocturno que registran sus ojos —pese al desplazamiento nocturno en que se ve embarcado—, Vicente aprende a guiarse del oído para no perder imaginación. Porque gracias al oído puede dar consistencia a lo que no tiene forma.

Solo al cerrar los ojos empieza a vivir Vicente. Cuando cae la noche y las estrellas se apoderan del cielo se deja invadir por la música de las esferas. En la cadencia de las olas invisibles capta el latido de la eternidad y abrazado a tan dulce plenitud se olvida de su alrededor (2017, 207-208).

Vicente confía su salvación a las canciones de su repertorio (2017, 209).

La música está presente en casi todas las obras de Manuel Longares. Tanto el Longares casticista como el simbolista suelen compartir el interés por la música, en especial por géneros populares de la música que han perdido su popularidad, como la zarzuela y las variedades. Aunque en *Sentimentales* la presencia de estos géneros populares concierne con la de la música culta, sinfónica, con especial atención a la figura de Franz Schubert. *Sentimentales* es una novela sin argumento. Esto es una señal de cierto humorismo y de que tras la máscara cómica se esconde un didactismo distinto del habitual. La unidad le da un espacio y un tiempo raros por infrecuentes. El espacio es la provincia, pero no esta o aquella sino lo provinciano en general, el teatro de marionetas. Ningún detalle de la novela apunta a una provincia concreta. Lo provinciano es lo obsoleto. Y el culto a la música clásica de los sentimentales —en

realidad, el culto a las artes— es algo obsoleto. Pertenece a un pasado cercano, todavía vivo, pero residual para el mundo actual, el mundo en el que todo tiene precio. Ese culto musical es, sobre todo, culto a Franz Schubert, a su quinteto para piano La trucha. Y quizá lo más importante sea la estética misma de la novela: apoyada en citas de canciones y fragmentos de géneros líricos menores. Schubert componía sus obras a partir de los singspiel, un género típico alemán próximo a la zarzuela española, tan reivindicada por Longares. Un indicio que no debe pasarse por alto al respecto es la definición de la estética de Custodio de Abolengo, un escritor anciano que parece un alter ego del autor y que se siente perseguido por su biógrafo Bienvenido Méndez ⁴⁸ :

el ilustre costumbrista levantó un compendio de sabidurías ancestrales con llamadas a pie de página e índice onomástico, pero no citó las cancioncillas que precedían a su labor. Quizá por no desvelar su mecanismo creativo o porque no concedía influencia sobre su obra a lo que brotaba de sus labios casi sin darse cuenta, el caso es que al legarnos unos textos huérfanos de su antecedente musical, dejó sin archivar ni catalogar lo que denunciaba el septimino Camprodón en un Balido de Antojos y Deleites: «Un bloque de coplas no religiosas ni burlonas ni clásicas ni románticas ni barrocas y ni siquiera de zarzuela, ópera o revista, es decir, universales». Y esta ignorancia sobre lo que canta don Custodio cada mañana antes de ponerse a trabajar desasosegaba a Bienvenido Méndez a la hora de acostarse (155-156).

Pero no podemos hacer demasiado caso a este episodio teórico. Longares es un humorista y los humoristas pueden afirmar una cosa y la contraria sin inmutarse. Su verdad no estriba en sus declaraciones, sino en un nivel más profundo: el de la imaginación.

El «hobby» musical

Esa presencia continua le confiere a la música una dimensión especial, más allá de mero elemento temático. Puede decirse que la música se ofrece como clave preferente para iluminar la forma estética de sus novelas.

No es solo una cultura musical lo que Longares ofrece. La música de Longares reúne tres categorías sociales: las generaciones, las costumbres y la jerarquía social. La música las hilvana. Un indicio de esto es su última publicación, *La escala social*, una colección de sesenta microrrelatos. Poco tiene que ver con la literatura social, como pudiera sugerir su título. *Escala*, en este caso, apunta a su acepción musical. La música es, como digo, una presencia obligada en la obra de Longares, tanto en sus géneros populares —la zarzuela, el cuplé, las varietés— como en sus géneros elevados —prueba de ellos son sus recientes novelas, *El oído absoluto* y *Sentimentales*—. Y la apelación a lo social viene dada por la amplitud de la mirada del libro, una mirada abierta al mundo. Puede decirse que «la escala social» viene a ser algo como «la música del mundo». En las líneas citadas de «*El pirata y la sirena*» queda bien claro: es la música de las esferas celestiales, el latido de la eternidad. Esta declaración es la clave de la doctrina hermética, también llamada «paradigma mágico-estético». El hermetismo de Longares expresa la dureza de la tensión social, pero lo endulza su humorismo, muchas veces en formato sicalíptico. Y lo acompaña su ensimismamiento. Me explicaré.

Longares es, ante todo, un humorista hermético. Su relación con la literatura es la de un jugador. Juega con el lector. «Una desazón acompaña al lector mientras lee y cuando termina le conduce hacia el reino infantil de las seguridades para cerciorarse de que nada se ha movido en su entorno, aunque algo parezca alterado para siempre», explica en «*Formato*», el prólogo de *La escala social*. Es una buena definición del juego como fenómeno paraestético, con su tensión y el regreso al mundo infantil. El humor es eso: juego y

traslado al mundo infantil, el mundo de la risa.

Con los juegos sicalípticos de La novela del corsé —su primera novela—, en los que priman la costumbres y ya apunta la zarzuela, llegó la trilogía La vida de la letra, con la zarzuela y ópera como costumbres e historia. En Soldaditos de Pavía la historia de España y la historia de la zarzuela se funden para ofrecer un concierto de boleros, pasacalles militares, jotas y habaneras, esto es, una antología de la música popular. Con Operación Primavera era la ópera el objetivo, la música de los ricos. No puedo vivir sin ti es la excepción. En esta novela la música cede su papel a otra afición: el fútbol colchonero (el del Atlético de Madrid). En Romanticismo es el vals, sublimación del amor, al servicio de la familia del barrio de Salamanca. Nuestra epopeya nos presenta a Luchina Berbén, arribista que recorre la escala social. Tras sus comienzos como cantante, llegará a empresaria. Coplas, canciones, refranes y dichos zarzueleros salpimentan la novela. Las cuatro esquinas ofrece, en principio, una presencia menor de motivos musicales: estudiantes de música, melómanos, cantantes —Sandie Shaw, Serrat— pueblan las tres primeras novelas de este ciclo. En ellas lo esencial es la denuncia de lo que Galdós llamó la caquexia social, la corrupción de la sociedad, y la música pasa a segundo término. La cuarta y última, «Terminal», en cambio, tiene en la música su fundamento narrativo. Ha fallecido el compositor octogenario Alejandro Blázquez cuando estaba a punto de celebrar el estreno mundial de su gran obra, Divertimento, a cargo de la Orquesta Nacional. Ese hecho da lugar a una divertida sátira de la vanidad de los artistas.

Con Los ingenuos regresamos a la omnipresencia de la música. Ángeles Encinar lo ha explicado así:

El entramado textual se encuadra en un ambiente zarzuelero y de sainete. Los diálogos se entretejen con jotas, muchas inventadas por el autor, y canciones («Quieres que cuente / cómo es nuestra historia? / Para ti la cárcel / para mí la gloria / tú pierdes la vida / y yo la memoria»), letras de chotis (con la de «Rosa de Madrid» describe Cárdenas su admiración por Modes, precioso homenaje a Juan Eduardo Zúñiga y su cuento de título homónimo) y de zarzuelas (por ejemplo, estrofas de Gigantes y cabezudos), como

sucede en novelas anteriores (Encinar, 2022, 32).

El oído absoluto es el título de una novela que indaga en la autenticidad de la literatura, pese a la apelación musical de su título, sin olvidar la España musical. La siguiente anécdota sirve para explicar la peculiar relación que establece entre música y literatura. El director de la compañía zarzuelera le explica al hijo del poeta Max Bru que diez entradas de una sola representación mueven más dinero que una edición literaria completa. Y si la edición fuera de poesía bastaría con una sola butaca. Suele decir Longares que la literatura pasa por malos momentos. En la orgía del mercado la gran literatura no mueve dinero. Solo nos queda resignarnos a la miseria del arte verbal, pero sin renunciar a su grandeza. Esa grandeza es la del oído absoluto: la capacidad de reconocer una nota musical sin el apoyo de partituras o referencia alguna. En otras palabras, la capacidad de apreciar la dimensión estética de las artes, que lejos de ser una cuestión ornamental o erudita es la esperanza de un tiempo de reconciliación del espíritu de la Humanidad con el mundo. Longares lo dice con otras palabras, más certeras: «tengo un ojo piadoso, que no me revela lo que veo sino lo que imagino».

Sentimentales es la novela musical de Longares. La música es en esta obra el plano que reúne lo social y lo cultural. Un elemento temático recorre toda la obra: la resistencia a los sicarios del coronel Rodrigo, que ejerce una forma autoritaria de poder, y la lucha permanente entre corcheas y septiminos, las dos sociedades musicales autorizadas. La sociedad Corchea agrupa a los populares. En cambio, la sociedad Septimino es la de los poderosos y está muy bien relacionada con el coronel Rodrigo, que se sirve de ella. Quizá esta lucha entre dos sociedades musicales esté inspirada en la lucha que sostienen las asociaciones de Alcolea del Campo Mochuelos y Ratones (conservadores y liberales) en la novela de Baroja El árbol de la ciencia. Lo que para Baroja era una nota más del costumbrismo español de esa población simbólica para Longares es la representación misma de las costumbres hispánicas. En esta novela se ilustra esa fusión de lo popular y lo culto que apuntaba la antinomia tercera. Schubert, en cuanto artista romántico, es la expresión de esa fusión entre lo culto y lo popular.

Música y silencio

A propósito de su afición a la zarzuela ha escrito: «La elección de la zarzuela como motivo literario [...] surge a la vez que escribo [...] La novela del corsé [...] mi iniciación al género lírico se remonta a la niñez y crece de forma enfermiza, fundamentalmente por falta de aficionados de mi edad» (1999, 27). Es una explicación del por qué le interesan esas costumbres obsoletas. La música es el hobby de Longares y con ella expresa su ensimismamiento. Como ocurre en las obras de otros autores —especialmente con Zúñiga— el ensimismamiento se oculta simbólicamente. Es el sino de los humoristas, que, por el hecho de exponerse como tales —esto es, de exponer en primer lugar su actitud ante la vida— no pueden ocultar su retraimiento. Una amplia gama de símbolos —de escudos literarios— se les ofrece para representar lo que ocultan. Unos mitifican paródicamente. Otros reelaboran los símbolos. En el caso de Longares es el hobby, la música como hobby, el recurso para el ensimismamiento, un ensimismamiento que huye del narcisismo.

Puede resultar llamativo que la reivindicación del silencio en la literatura conviva con el papel central de la música en la obra de Longares. La literatura del silencio es un breve ensayo inolvidable de Longares. Este ensayo aborda los problemas derivados de la industrialización de la literatura. Las grandes editoriales precisan ser rentables y eso degrada la crítica literaria y la literatura misma. Ante ese panorama Longares reclama la literatura del silencio:

El escritor literario sabe que su oficio se practica en silencio y que ese mismo silencio suele acoger a corto plazo sus productos. La perentoria exigencia de notoriedad que demanda el tinglado editorial no se aviene con las características de la literatura.

La literatura se ejerce en intimidad y reserva, impulsada por una neurosis que el escritor auspicia mientras escribe y de la que no

podrá librarse cuando desista de hacerlo (2002, 29-30).

Quizá el silencio que busca Longares sea el de la música de las estrellas, que solo el autor de talento puede oír. El latido de la eternidad no es compatible con el estruendo de la industria literaria. Pero Manuel Longares puede percibirlo gracias a su oído absoluto.

Luis Landero

El profesor de Entre líneas: el cuento o la vida recuerda una idea de Adorno «que dice que tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas, cuanto más las pretensiones científicas del conocimiento van usurpando el papel de la intuición y la sensibilidad» (Entre líneas, 14). No me ocurre así con las novelas de Luis Landero, sobre todo, con Juegos de la edad tardía o la mencionada Entre líneas. El estudio las desvela todavía mejores de lo que pueden parecer al lector entusiasta. Incluso se puede intuir, estudiándolas, que el futuro que les espera es espléndido, porque pocas novelas españolas modernas se pueden comparar con ellas. Lo que sigue es un intento de explicar esta certeza.

La obra novelística de Landero se caracteriza por la densidad de sus símbolos. Tales símbolos constituyen una serie limitada y personalizada. Aunque su trayectoria novelística presenta una evolución, la presencia de esa serie de símbolos permite al lector reconocer su autoría. La trascendencia de tales símbolos queda realzada por el carácter difuso del mundo novelístico de Landero. Sus novelas carecen de referencias cronológicas y topográficas. Las señas de identidad tempo-espacial existen pero tienen un carácter referencial: el tiempo del General (en Juegos de la edad tardía), el tiempo de la formación del personaje o el de la crisis o el éxito... Su espacio es urbano, pero también es impreciso.

Los símbolos más importantes de estas novelas son el hombre inútil e inmaduro, el libro esencial, el personaje diabólico, la educación, la magia y el misterio, el padre, la destrucción del idilio familiar, la ensoñación y el afán. Otros símbolos tienen también un papel importante en la obra de Landero, pero se explican como derivaciones de los símbolos esenciales. Estos símbolos, que podríamos llamar derivados, son el viaje, el amor, la guitarra y la poesía, la mujer fatal, el profesor, la oficina (o el espacio laboral), la fuga... Todos estos símbolos aparecen ya en Juegos de la edad

tardía e, incluso, están perfectamente delineados en la «Primera parte» de esta novela. La trayectoria novelística de Landero ha consistido en desarrollar y ofrecer nuevas variaciones de tal simbolismo, al tiempo que se combinan o alternan las líneas estéticas que los sustentan.

La contrapartida de este simbolismo radical es el fenómeno que podríamos llamar deslocalización narrativa. No hay geografía ni cronología en estas novelas, aunque sí algunos detalles aislados. La única excepción es la geografía de la tierra natal del autor: el valle del Gévora. Este tratamiento deslocalizador es lo contrario del fenómeno que la filología hispánica denomina costumbrismo. El costumbrismo —como veremos en «Las costumbres»— se fija en tipos resistentes a la modernización y los dota de una determinación temporal y espacial muy precisa. Los escritores que recurren a los tipos costumbristas suelen referirse a ellos como estampas de la realidad. En esto consiste la tipificación costumbrista. El método de Landero es el contrario. Huye de lo típico para conseguir la mayor libertad de fabulación y, si es posible, la universalidad del drama.

Ambos métodos novelísticos, el costumbrista y el simbolista, tienen su raíz en el humorismo grotesco. En las novelas de Landero podemos encontrar imágenes grotescas muy claras —en especial, en las primeras novelas—. En su forma artística superior estos métodos responden a la doble orientación que ha experimentado el grotesco en la era moderna. Bajtín explicó que el grotesco del siglo xx presenta dos líneas: una modernista y otra realista. No deja claro el pensador ruso lo que entiende por ambas líneas, aunque sí ilustra la línea modernista con Jarry, los expresionistas y los surrealistas, y la línea realista con Mann, Bertolt Brecht y Neruda. Apunta que la primera conecta con el romanticismo y la segunda es la que mejor representa la cultura popular (La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, 47). Dado que caracteriza el grotesco romántico como el grotesco del terror, podríamos deducir que el grotesco de Landero es el contrario, puesto que el temor y el terror no tienen espacio en sus novelas. Gregorio Olías, el personaje de Juegos de la edad tardía, tiene terror a que se descubra la farsa permanente en la que vive, pero esa farsa y sus temores solo nos mueven a risa a los lectores.

Hay otra pista que vincula la obra de Landero con el grotesco, y más en concreto con lo que Bajtín denomina grotesco realista. Sobre todo a partir de la publicación de su primera novela, la crítica se lanzó a la búsqueda de vínculos y fuentes que explicaran la originalidad estética de Landero. Muchas de las referencias señaladas eran superficiales, pero en el caso de Kafka el mismo Landero aceptó complacido su especial devoción por el autor checo.

Kafka para mí es uno de los autores más queridos, y además es uno de los que más representan el siglo

xx

. Igual que se habla hoy de la España de Goya, probablemente dentro de dos siglos se hablará de la Europa de Kafka. Tengo muy claro que las posibles influencias son muy remotas, lo mismo que me sucedió con Cervantes, pero también hay un poco de juego, de guiño cómplice con mis gustos literarios (El Correo español, 20 de mayo de 1990).

En efecto, el personaje de Juegos de la edad tardía se llama Gregorio, como Samsa, y se despierta una mañana confundiendo la realidad con cierto aire de haber sufrido una metamorfosis. Samsa y Gil comparten profesión, viajeros de comercio, y ambos lo lamentan. El personaje de Entre líneas se siente «como el protagonista de El castillo de Kafka: un agrimensor que no ha sido llamado y cuyos servicios no son tampoco necesarios, pero que sin embargo está ahí: gravoso, obstinado y absurdo» (Entre líneas, 11-12). Y sigue un delicioso relato grotesco sobre el cuerpo, sobre las escisiones del yo, sobre la literatura, que desemboca en un romance de ciego ⁴⁹.

Pero lo esencial del grotesco moderno y del clásico es su carácter universal, el clima ambivalente, festivo y opresivo, en el que se desenvuelve, la simbolización, la formulación de un proyecto utópico y la búsqueda de una concepción profunda del mundo. Estos rasgos están presentes en las novelas de Landero, en especial

en Juegos de la edad tardía, y sustentan el sistema simbólico que pretendemos describir. El personaje de Retrato de un hombre inmaduro nos ofrece la siguiente explicación:

Verá, de jovencito, cada vez que me encontraba una palabra abstracta, como no era capaz de comprenderla, recurría al truco de darle forma material y transformarla así en imagen. Es decir, pensaba con la imaginación, cosa que, en general, no he dejado de hacer hasta ahora. A veces pienso que las cosas, en cuanto se saben contempladas por ojos humanos, corren pudorosamente a disfrazarse de símbolos (Retrato del hombre inmaduro, 117).

Los símbolos

En un primer momento vamos a tratar los símbolos esenciales que aparecen en la obra de Landero. Como ya he señalado, esos símbolos son el hombre inútil e inmaduro, el libro esencial, el personaje diabólico, la educación, la magia y el misterio, el padre, la destrucción del idilio familiar, la ensoñación y el afán.

El hombre inmaduro. El primero de esos símbolos es el hombre inmaduro. Con tal expresión aparece en el título de su novela Retrato de un hombre inmaduro. Esta imagen de la inmadurez es, por supuesto, una imagen grotesca. Se funden en ella las grandes posibilidades del hombre moderno y sus abismos o limitaciones. El conjunto toma un cariz tragicómico. La imagen del hombre inmaduro es una variante más grotesca, si cabe, del hombre inútil. Esta imagen del hombre inútil es de enorme fecundidad en la literatura moderna hasta el punto de que puede decirse que el hombre inútil es la imagen del hombre moderno. En cuanto símbolo, esta figura suele contener material autobiográfico en diversas proporciones. Se trata de autorretratos deformados en proporción variable según la dimensión grotesca de la obra. En el caso que nos ocupa esa dimensión grotesca es elevada. Por eso la calificación de inútiles se queda corta. Inmaduros es un término más apropiado. De hecho, al símbolo del hombre inútil Landero le suma rasgos del hombre ridículo, otro símbolo de amplia presencia en la literatura moderna (sobre todo, en Dostoievski, el Goliadkin de El doble). Esa figura va radicalizándose en las sucesivas entregas novelísticas. Inútiles creativos, como Faroni y los personajes de las primeras novelas, dan paso a inmaduros, fugitivos, fracasados y, finalmente, maníacos como Marcial Pérez Armel, el personaje de Una historia ridícula. Todos tienen algo de filósofos y unas dotes retóricas que rayan en lo artístico, y van subrayando su dimensión grotesca que reúne dos dimensiones extrañas para nuestro tiempo, que las ve contradictorias: la crueldad y la risa. Así es Marcial. Se siente agredido, ofendido por su entorno. Y responde agrediendo. El lector comprende la dimensión ridícula de esos sentimientos y de esas reacciones. La tensión violenta es la fuente de la risa. Estos personajes masculinos e inútiles tienen su reverso en

personajes femeninos que pueden ser salvadores, pero que también pueden resultar fatales. La inocente e ingenua Pepita de Una historia ridícula juega ese papel fatal.

La principal variante de las figuras inmaduras de Landero suele tener el perfil del curioso. El curioso es una figura con iniciativa, normalmente una iniciativa descabellada que conduce al desastre. Recuérdesse el curioso impertinente cervantino, aunque el paradigma del curioso sería más bien el Lucio de El asno de oro (Apuleyo), un trotamundos que un día entra en el taller de su patrona-maga y se toma, por curiosidad, una pócima que lo metamorfosea en asno. Así se describe a Gregorio Olías. «Aquel verano [que] decidió su vida... se dio a deambular por calles y rincones del barrio desconocidos hasta entonces» (Juegos de la edad tardía, 45). Pero el curioso más completo es el Matías Moro de El mágico aprendiz, al que una de sus andanzas nocturnas convierte en mágico emprendedor. Estos curiosos landerianos presentan una creatividad infrecuente en la trayectoria histórica del curioso. Esa creatividad es también un rasgo grotesco, una creatividad inútil, improductiva. Como muchos de esos inútiles que hemos mencionado, estos personajes se enfrentan a un mundo para el que la fantasía y la imaginación son una rémora, incluso un delito que debe penalizarse. La crítica suele identificar esos mundos con épocas históricas concretas de regímenes autoritarios o sociedades esclavizadas por el mercado. Sin embargo, las novelas de Landero suelen carecer de referencias históricas a esos momentos. La penalización de la imaginación y de la iniciativa adquiere una dimensión moderna y universal. Puede mencionarse como excepción las referencias —ya citadas— de Juegos de la edad tardía al tiempo del General, que obviamente aluden al franquismo.

Otro aspecto del curioso es el sentimiento culposos. La culpa, la expiación y la salvación son tres momentos estelares de la peripecia del curioso. Esos momentos son visibles en Juegos de la edad tardía y están más o menos íntegros en las demás novelas. El resultado de ese proceso es una metamorfosis. En las novelas de Landero es frecuente que la metamorfosis desemboque en un estado idílico, con el regreso al hogar del personaje tras haber aprendido la lección o haberse reconciliado consigo mismo. Cuando en uno de sus accesos culposos Olías se imagina una vida nueva, sueña con ser «un

hombre ejemplar» y «un hombre en la plenitud de su madurez» (Juegos de la edad tardía, 278).

El diablo. Otro gran símbolo del grotesco es el diablo. El diablo grotesco puede ser amable. No da miedo. Una variación de esta figura demoníaca muy frecuente en la obra de Landero es la mujer fatal. Mujeres fatales son la señorita Amalia de Caballeros de fortuna, la Martina de El mágico aprendiz, la Adriana de El guitarrista y la Teresa de Hoy, Júpiter. Pero de la mujer fatal hablaremos en el apartado dedicado a la educación. El más acabado y logrado símbolo demoníaco de la obra de Landero es el don Isaías de Juegos de la edad tardía. Don Isaías se presenta como el diablo anónimo de los primeros capítulos, cuya seña de identidad es «la cicatriz que, como un ciempiés, le cruzaba la frente» (44). El diablo grotesco se transforma en un benefactor de la humanidad. Es una figura ambivalente. Así sucede con don Isaías, un personaje que lo ve todo desde la terraza de su ático y que interviene en el último momento para salvar a Olías. Este personaje es un ideólogo, portador del mensaje salvador que analizaremos más adelante.

La educación. El proceso formativo es uno de los grandes símbolos de la obra de Landero. El hombre inmaduro necesita una educación doble: sentimental y cultural. La importancia del proceso formativo varía según las novelas. En Juegos de la edad tardía es un elemento secundario. Aparecen todos sus elementos en la «Primera parte», pero apenas desempeñan su papel en la peripecia central de la novela (las partes segunda y tercera), que discurren por una vía distinta (la vía de la culpa y la expiación). Los elementos necesarios para desplegar una novela de educación son el educador (un personaje que se coloca en un plano superior al educando), la mujer fatal (que actúa como un trickster, un burlador, para el educando), los diálogos, las experiencias y un tema (que puede ser el amor, la poesía o, incluso, la vida). Este planteamiento se da en la primera parte de Juegos de la edad tardía (el educador es Félix Olías, el tío; la mujer fatal, Alicia; el tema es la educación y las experiencias, el amor y la poesía). No es casual que algunos de los personajes de estas novelas sean profesores: Belmiro Ventura, en Caballeros de fortuna; Manuel Pérez Aguado en Entre líneas; el señor Rodó, en El guitarrista; Tomás Montejo, en Hoy, Júpiter. Entre líneas gira en torno a la educación: el aprendizaje del latín, de la literatura moderna, del oficio de escribir y, sobre todo, de la conexión entre el oficio de profesor y el de escribir, que ilustra el cuento de la abuela. La

novela de Landero más centrada en el proceso educativo es El guitarrista. Esta novela está compuesta por tres segmentos narrativos, tres novelas podría decirse: la novela del primo Raimundo, la novela del señor Rodó y la novela de Adriana. La novela del primo Raimundo es la novela de aprendizaje del guitarrista. Concentra una de las dimensiones básicas de la novela humorística: la representación de la diversidad social. Todo género de tipos fracasados y las leyes de ese subsuelo especial que es el mundo del flamenco desfilan por esta novela. El afán de Raimundo por conciliar amor y arte expresa —aun en su deformación— una de las claves de esta novela: la conciliación de idilio y aprendizaje.

La novela del señor Rodó es la novela de aprendizaje del escritor. Su función no tiene nada que ver con la representación de la diversidad social. El señor Rodó no representa nada. Su lenguaje no está tipificado como el de la tribu flamenca. La función de esta figura es determinante para la novela de educación. En la novela de aprendizaje resulta imprescindible la figura del preceptor, el consejero, situada en un plano intelectual superior. La desconexión entre Rodó y el mundo de Emilio, el aprendiz de guitarrista, es tan evidente que, para encontrarlo, Emilio debe ir a buscarlo a la Biblioteca Nacional.

La novela de Adriana aparece como una «prueba sentimental» pero es la antítesis de Rodó y lo que él representa. La novela de educación requiere de dos figuras antagónicas: la del hombre de bien —generalmente, una figura masculina— y la de la mujer fatal —generalmente, una figura femenina— que humilla al personaje y que le lleva a debatirse en una lucha entre la culpa y el amor. La función de esta novela es la de la humillación culposa del personaje, que, gracias a la dialéctica culpa/expiación, alcanza una nueva identidad, una nueva personalidad más allá de su primigenio carácter ingenuo.

Una característica del tratamiento de la educación en las novelas de Landero es su vinculación al idilio familiar y laboral. El factor idílico actúa como elemento integrador y fundamento de las iniciativas del aprendizaje. Aporta una dimensión regeneradora a la dinámica del didactismo, y permite esa diversidad de caminos que se contrarrestan y complementan. También en Hoy, Júpiter

encontramos la novela de Tomás Montejo, una novela de educación escolar, artística y sentimental. Aspectos secundarios de la educación están presentes en todas sus novelas.

El libro esencial. El libro capital es uno de los motivos más recurrentes en la obra de Landero. En Juegos de la edad tardía son tres libros los que entrega el diablo a Félix Olías: un diccionario, un atlas y una enciclopedia. Los personajes de sus novelas aspiran a escribir el libro que recoja aquello que es esencial conocer sobre la vida. Esta idea de un libro mágico que recoja el saber esencial es un principio hermético. Ese principio reza que es necesaria una investigación profundísima para descubrir los secretos de la vida. En la doctrina hermética esos secretos solo son accesibles a los iniciados. El proceso educativo de los personajes de Landero persigue esa iniciación en tales secretos. Y sus novelas aspiran a ofrecerse como testamentos que recogen ese saber. Retrato de un hombre inmaduro se presenta precisamente como el testamento de un moribundo, el hombre inmaduro, que fabula esos secretos. Belmirio Ventura y el señor Rodó aspiran a escribir alguna forma de libro esencial. Tomás Montejo es la antítesis, pues aspira a escribir un best seller.

Una forma específica de libro esencial es el tratado de poética. Entre líneas comenta algunos de los principios de ese tratado. En El guitarrista Landero depuró unas páginas en las que aparecía un tratado de estética resumido, cuyo autor era el señor Rodó.

El hermetismo. La magia, el misterio y el pensamiento hermético constituyen el hilo conductor del relato en las novelas de Landero. Juegos de la edad tardía es la obra en la que va más lejos en esta dirección. La presencia del diablo ya es un primer indicio. En las demás novelas existe igualmente esta estética, pero se arropa en un nivel mayor de verosimilitud. En Juegos de la edad tardía el hermetismo se define como «el tiempo providencial... el tiempo implacable del orden que lo habría de salvar» y como «Algo, un Ser divino, o la propia Armonía natural... Espíritu Supremo... Gran Legislador» (296). El orden providencial es un principio de las religiones monoteístas y también una estética que concibe el Universo como resultado de una lucha permanente entre el Bien y el Mal. Ambas versiones, la providencial y la dualista, aparecen en la obra de Landero. Cabe destacar a este respecto la referencia al libro Ensayos escogidos de Emerson, que aparece como

una de las lecturas provechosas de Manuel Pérez Aguado en *Entre líneas* (*Entre líneas*, 38). De la influencia de Emerson es testimonio el título de su ensayo novelado *El huerto de Emerson*. Otras muestras del hermetismo son la ley de la necesidad, la aparición de seres demoníacos, las metamorfosis y los misterios. La ley de la necesidad es una ley estética. Viene a decir que si algo es necesario sucederá. Lo milagroso terminará por imponerse. No existe la casualidad. Como dice don Isaías en *Juegos de la edad tardía*, «lo que hoy llamamos fortuna o azar es simplemente desorden, por no decir olvido» (352). Por ejemplo, la huida de Faroni va a desembocar en el encuentro con Gil y el Círculo Cultural Faroni. En absoluto es una situación verosímil, pero es necesario un final así, pues se ha presagiado un tiempo providencial (en el capítulo XXI). La restitución de la normalidad en *El mágico aprendiz* es otro ejemplo de ley de la necesidad. La metamorfosis es otra imagen hermética, hermético-costumbrista para ser más precisos. El mejor ejemplo de metamorfosis es *El mágico aprendiz*, en el que el gris oficinista Matías Moro se transforma en emprendedor mágico para volver, por último, a su vida rutinaria y gris. El estado natural del mundo es el misterio: «el mundo era algo terriblemente misterioso, por más que el hombre lo intentase aliviar enmascarándolo con líneas, números y palabras» (*Juegos de la edad tardía*, 33). En *Retrato de un hombre inmaduro* el anónimo personaje declara creer escuchar «el discurso o la música del mundo. Me invadió un mórbido sentimiento de paz y armonía» (211). La música celestial como expresión de la armonía universal es uno de los principios esenciales del hermetismo clásico.

El padre y la destrucción del idilio familiar. La figura del padre es tan omnipresente como nefasta en la obra de Landero. La sombra del padre persigue a los personajes de Landero. En *Juegos de la edad tardía* es Gil el personaje que toma la responsabilidad de hablar del peso nefasto de la figura del padre en su existencia. Gregorio Olías, en cambio, aparece como huérfano, que es un rasgo habitual de las novelas de educación. Esto aparece en la primera parte de la novela, cuando todavía parece tener la impronta de la novela de educación (19). El primer discurso de *Entre líneas*, «La noche», está dedicado al padre. Empieza hablando de la educación de Manuel, interno en un colegio de curas, pero termina centrado en la figura del padre y en su muerte. El título es un símbolo, «la noche», que está asociado a la figura del padre, una asociación bien explícita. La novela de Landero que entra a fondo en la figura del padre es *Hoy, Júpiter*, mediante una de las dos tramas, la novela de Dámaso

Méndez. Vinculada a la dimensión demoníaca de la figura paterna, aparece la otra cara de este símbolo: la destrucción del universo familiar. Siguiendo con Hoy, Júpiter la segunda de sus tramas, la novela de Tomás Montejo, es un relato de la destrucción del idilio familiar. Este símbolo, la descomposición de la familia, está presente desde la primera hora de la obra landeriana. En Juegos de la edad tardía sirve de fondo dramático el naufragio del matrimonio con Angelina y la huida de la casa conyugal. El segundo discurso de Entre líneas hace referencia al idilio. Se titula «Primera experiencia estética» y tiene dos escenarios. El primero es la tierra natal, que es también la del autor, Alburquerque. El segundo es un mundo de ficción. El mundo idílico, el mundo de la familia y de la tierra natal, está íntimamente asociado a la fantasía, que en el caso de este relato viene ilustrada por un cuento de la abuela. La representación landeriana del mundo idílico-familiar es, como ocurre con las representaciones modernas de ese mundo, dramática. En una de sus mejores obras, El balcón en invierno, el papel del padre —y de la madre— es decisivo.

Pero hay otra presencia del espacio idílico-familiar que recorre toda la obra de Landero: la trascendencia fabuladora del idilio. Esta trascendencia significa un diálogo permanente entre la tierra natal (Alburquerque) y el mundo mágico (el país de Maricastaña) que está admirablemente explicada en la primera lección del profesor Manuel Pérez Aguado en Entre líneas («Primera experiencia estética»). Una de las consecuencias de la trascendencia del idilio es la reivindicación del tiempo de la infancia como salvación que cierra Juegos de la edad tardía. Culmina la serie dramático-familiar de Landero su biografía familiar El balcón en invierno, en la que las figuras del padre y de la madre sostienen la arquitectura de la obra. También tiene un peso esencial el espacio familiar en El huerto de Emerson.

El afán. «El afán es el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce. Eso es el afán» (Juego de la edad tardía, 48). Así lo explica el abuelo al niño Gregorio Olías. Puede parecer una ocurrencia, pero es el mismo concepto que explica Unamuno en Del sentimiento trágico de la vida: el deseo de inmortalidad. El hombre moderno desea sobre todas las cosas ser dios, esto es, ser inmortal. Y este es el drama de los personajes de Landero: que se debaten entre el deseo de inmortalidad y el reconocimiento de la

felicidad hogareña, de la felicidad del hombre común. Este es el gran principio trágico: el contraste entre las grandes esperanzas del ser humano y sus débiles fuerzas. Ante la desesperación por la pobreza, «¿no vale más desesperarse por el imposible?» (Juegos de la edad tardía, 51). Esa es la doctrina del maestro Félix Olías. La versión F. Olías de esta doctrina de la inmortalidad es abiertamente tragicómica: «Nadie podrá decir de mí: «Este pasó sin pena ni gloria». No, pasé con ambas. Con una entretuve a la otra, las engañé a las dos, las enganché juntas al carro del afán» (Juegos de la edad tardía, 51). En otra confesión, esta de Manuel Pérez Aguado en *Entre líneas*, nuestro autor expresa con precisión la actitud de los personajes de Landero. Tras citar a Emerson, a propósito de la necesidad de asumir las propias limitaciones, Manuel Pérez Aguado afirma su voluntad cosmopolita (no solo en sentido geográfico), «pero al final su ambición es retirarse por la noche a su terrenito y resignarse definitivamente a sí mismo» (*Entre líneas*, 39). Como dice don Isaías, el diablo bueno, en su discurso postrero en *Juegos de la edad tardía*, «el hombre no es ni dios ni demonio. En la reiteración late el genio trágico» (349).

El testamento. El conjunto de las catorce novelas que ha publicado por el momento aparece como un abanico de posibilidades exploradas, de apuestas de autor. Y, sin embargo, hay un sello común que va más allá del peculiar y personal estilo de este novelista. Ese sello es un género literario: el testamento, un género que ha dado obras magistrales, desde Dante (*Convivio*) a Rousseau (*Las confesiones*). Una historia ridícula es un testamento de amor, una variedad poética de este género, que floreció en etapas premodernas. «Testamentos de amor son los que otorgan los enamorados en trance de muerte, causada por el mal de amores». Esta definición —muy certera— aparece en un estudio publicado por Pilar García de Diego en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* en 1954. Testamentos literarios son *El huerto de Emerson*, *La vida negociable*, *Retrato de un hombre inmaduro*, *Absolución y*, por supuesto, *Una historia ridícula*. Incluso *Lluvia fina* tiene algo de este género, precisamente por su desenlace. Que tiene algo es una forma de decir que es la otra cara de este género. Y, antes, *Juegos de la edad tardía*, *Entre líneas*: el cuento o la vida, o *El mágico aprendiz* tuvieron también su vertiente testamentaria. Esta vertiente permite ese juego filosófico y fabulístico que aparece siempre como fundamento de estas obras.

De todas las novelas mencionadas, el vínculo más claro, el antecedente de Una historia ridícula es Retrato de un hombre inmaduro, aparecida en 2009. La fórmula de esta novela es la misma que la de Una historia ridícula: el relato de un hombre ridículo —inmaduro— que agoniza y que ofrece las enseñanzas y calamidades que ha experimentado. Retrato de un hombre inmaduro alude, de forma semivelada, a Las nieves del Kilimanjaro, de Hemingway, modelo de novela didáctica agónica. En Absolución volvemos a encontrar esa fórmula de novela agónica, ahora en tercera persona. El personaje, Lino, es un fugitivo —el Marcial de Una historia ridícula es más grotesco—. Ambas novelas se presentan como casos, casos de crímenes accidentales. En las últimas líneas, Lino es absuelto —el señor Levin lo nombra su albacea sentimental— y recibe como premio el reencuentro con Paula, la mujer de sus sueños. La vida negociable es una variación de estas novelas. Como en la anterior, la dimensión testamentaria queda parcialmente oculta tras una imagen de novela psicológica o novela de pruebas. El drama familiar toma la forma de una novela en la que las dudas, las sospechas, los presagios, el tiempo de espera, los temores... son los motivos sobre los que camina la novela. Pero esa dinámica novelística está al servicio de la figura que domina toda la obra de Landero: el hombre inútil.

El testamento de amor es un género tradicional que alcanzó una codificación poética en estadios premodernos. La tarea de Landero consiste en novelizar este género revitalizándolo. Para ello debe encontrar una forma novelística flexible que le permita acoger la representación grotesca de los personajes. Esa forma novelística es la novela psicológica, llamada también novela barroca, porque florece en el siglo xvii, aunque tiene un largo recorrido que llega hasta la actualidad. Esta serie novelística se caracteriza por un tiempo cuyos nudos son la duda, la vacilación y la espera. Esto es el tiempo psicológico o tiempo interior. Es el tiempo de las últimas novelas de Landero.

Esta es la faz más ácida de su estética, la testamentaria. La compensa y equilibra una segunda dimensión: la idílico-familiar, que culmina en El balcón en invierno y El huerto de Emerson. En esta la mirada del niño contrasta con la mirada testamentaria. Son los dos polos del grotesco.

La ensoñación. Con gran frecuencia el discurso narrativo de las novelas de Landero parte de la ensoñación, el umbral entre el sueño y la vigilia. El arranque de Juegos de la edad tardía es así: «En la mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual. Había pasado una noche confusa y hacia el amanecer creyó soñar que un mensajero se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin» (15). Tal estado de ensoñación permite progresar en el absurdo para acabar encontrando en él las leyes que lo emparentan con la realidad (Juegos de la edad tardía, 15). La ensoñación permite a los personajes de Landero dar rienda suelta a su imaginación. Otra forma de ensoñación es el atardecer, el tiempo de las dos luces tan frecuente en la poesía simbolista: «la vida fuese aquello: una tarde que se perpetuaba en sus propias cenizas» (Juegos de la edad tardía, 35).

Una variante dramática de la ensoñación viene dada en Retrato de un hombre inmaduro. Se trata del relato de un moribundo, que cuenta su vida sin atenerse a un argumento. La situación agónica está subrayada por un simbolismo literario: la referencia a otra novela agónica: Las nieves del Kilimanjaro de Ernest Hemingway. También esa novela es un relato agónico que tiene una dimensión metaliteraria. Las referencias a esta novela son explícitas: «ahora empiezo a ver claramente las nieves perpetuas de mi Kilimanjaro», dice el hombre inmaduro al final de la novela (Retrato de un hombre inmaduro, 231). Lluvia fina y Una historia ridícula vuelven sobre el personaje agónico.

Hemos empezado este somero repaso por los símbolos landerianos con el hombre inmaduro y lo terminamos con la ensoñación. Es evidente que la inmadurez va asociada a las ensoñaciones. El inadaptado prefiere vivir de sueños y fantasías a comprometerse con una realidad que no le satisface. Con esta observación tratamos de subrayar la circularidad de unos símbolos que, como suele suceder en estos casos, se apoyan y explican unos a otros. Será necesario, pues, otro intento de aproximarnos el marco general de este simbolismo.

El grotesco según Landero

Estos símbolos nos remiten de nuevo a la cuestión del grotesco. No es necesario ningún discurso abstracto para explicarlo. El mismo Landero lo ha expuesto de forma admirable como una de las lecciones de Manuel Pérez Aguado. Alburquerque significa el pasado, «la cultura oral llena de leyendas, de supersticiones y de vislumbres míticos». Madrid representa la cultura contemporánea, «visual y escrita» (Entre líneas, 54). El tránsito de una a otra cultura duraba, hacia 1960, doce horas. Era un tránsito mágico, pues en unas horas se pasaba de una cultura tradicional a una cultura moderna. Toda una generación de escritores ha hecho este viaje. Recibió «la voz ancestral de la memoria» y se adentró en una cultura urbana.

En este tránsito han devenido una especie de híbridos o de bastardos, y en algunas de sus novelas está el testimonio del encuentro dramático entre las dos mentalidades. Hijos de la espigadora Ruth y de Micky Mouse. De la Historia Sagrada y del cine de Hollywood. Hijos de un siglo en miniatura (Entre líneas, 55).

Así, al llamar grotesco al arte de Landero, lo que estamos proponiendo es comprender su estética orientada a la percepción simbólica de conflictos y mixtificaciones modernas. Humorismo, hermetismo y ensimismamiento están profundamente enraizados e inseparablemente fundidos en su obra. Comprenderla exige profundizar en aspectos del grotesco que no suelen relacionarse con esta estética. Me refiero a aspectos como la tendencia a la autorreflexión estética (la poética implícita y explícita), a la naturaleza de la combinación entre la estética de la educación y la estética del suceso, entre la estética del absurdo y el material

autobiográfico. Les dedico a estos asuntos los dos epígrafes que siguen.

Poética explícita. Landero suele ser un escritor generoso con sus lecciones de poética. Ya aparecen en Entre líneas, en forma de «ensayos narrados». De nuevo emergen en El guitarrista. Allí es el señor Rodó el encargado de explicar por qué escriben los escritores y cómo se puede llegar a ser escritor. La lección del señor Rodó estuvo a punto de ser más ambiciosa. En una de las versiones preparatorias de esta novela, Landero dedicaba diez folios —expurgados y publicados más tarde en el número 102-3 de Barcarola— a una exposición de principios poéticos, al estilo de los consabidos decálogos. Esta exposición principista tenía la peculiaridad de resultar contradictoria, pues a cada principio le seguía su negación mediante otro axioma igualmente sabio y válido.

En Hoy, Júpiter la lección de poética está repartida por toda la novela, pero se condensa en el capítulo 8 de la tercera parte («Un hallazgo insólito»). Este capítulo se inserta en la novela de Tomás Montejo. Sobre la mesa de trabajo Tomás estudia un proyecto de best seller: «Polvos de papel. Los cien mejores polvos de la literatura universal». Y junto a este desempolva otros tres: «El sabor de la fruta caída en tierra», «El sabio y el perro» y «Beatus ille». El primero es un proyecto de novela filosófica: «Alguien que descubre en sus postrimerías una veta de prodigiosa calidad en el yacimiento de su vida, que daba ya por agotado» (Hoy, Júpiter, 307). Este es el gran proyecto novelístico de Landero: la representación del gran descubrimiento de la edad tardía. Aunque en su forma más pura se expresa en Juegos de la edad tardía y El mágico aprendiz, este proyecto recorre todas sus novelas. El segundo proyecto responde a la fórmula: «situación dramática y ridícula». «La alta y noble cultura acechada y finalmente derrotada por la pesadilla de lo cotidiano» (Hoy, Júpiter, 308). Este proyecto está casi literalmente representado por Caballeros de fortuna y, en parte, por El guitarrista. En Hoy, Júpiter se concreta en la novela de Tomás Montejo. El tercer proyecto, «Beatus ille», es el de la búsqueda de la felicidad. Se trata del proyecto que unifica toda la obra de Landero. Y esa unidad funde los dos niveles esenciales, el de la vida y el de los libros. Como dice el mismo Landero algunas líneas más adelante: «no se trataba solo de escribir un libro sino de llevar sus enseñanzas a la práctica. Eso es, encontrar un equilibrio entre la

vida y los libros» (Hoy, Júpiter, 308-309). Estas reflexiones son algo más que una generosa ración de avisos para el investigador. Constituyen una parte esencial del grotesco: su dimensión autocrítica, una crítica de la literatura paralela a la crítica del mundo que se nos presenta con un perfil más o menos absurdo.

Retrato de un hombre inmaduro nos ofrece la parodia de un novelista por entregas, el señor Gisbert, que firma sus obras como «Doctor Linch». Como muestra incorpora un apólogo, el número cuatro de sus Apólogos demostrativos, que es una parodia del relato bíblico de Job (128-130). Y no deben olvidarse sus ensayos, especialmente los recogidos en ¿Cómo le corto el pelo, caballero?

La voz del pueblo. Ese mundo landeriano tiene algo que nos resulta familiar: es el mundo del cuento tradicional, es ese mundo de la narración infantil en el que todo es posible. Pero a ese mundo del relato folclórico, con un pie en la tierra y otro en el cielo (las hadas, los encantamientos), le ha crecido un tercer pie —que le resulta extraño— en el infierno. El resultado es el mundo del absurdo. Este absurdo, este infierno —y ahí estriba la esencia de la distancia entre las novelas de Landero y el cuento folclórico— es el producto del peso del discurso ajeno, la voz del pueblo, en la construcción de ese mundo trágico y cómico. La voz del pueblo está detrás de su simbolismo. Tal voz del pueblo ofrece una gran libertad de fabulación al autor. Camus explicó este fenómeno en estos términos:

Hay obras en las cuales al acontecimiento parece natural al lector. Pero hay otras (más raras, es cierto) en las que es el personaje quien encuentra natural lo que le sucede. En virtud de una paradoja singular pero evidente, cuanto más extraordinarias sean las aventuras del personaje tanto más sensible se hará la naturalidad del relato; está en proporción con la diferencia que se puede sentir entre la rareza de una vida de hombre y la sencillez con que ese hombre la acepta (166-167).

Aunque referidas a la obra de Kafka, estas palabras podrían ser aplicadas a la de Landero. La dinámica de confrontación y

provocación que domina sus novelas hace necesario ese fenómeno paradójico. La extrañeza aceptada, ni siquiera resignada, se manifiesta como una paradoja, «la paradoja del espíritu que proyecta en lo concreto su tragedia» (Camus, 167). Las oscilaciones continuas entre lo vulgar y lo extraordinario, lo individual y lo universal, lo sobrenatural y lo cotidiano, lo absurdo y lo lógico, producen esas resonancias y sentidos especiales que pueblan las novelas de Luis Landero.

Y la forma estética es la de esa paradoja inagotable que hace emerger la esencia de la condición humana de nuestro tiempo, mitad absurdo fundamental, mitad grandeza implacable, en palabras de Camus.

Dionisio Cañas

La obra literaria de Dionisio Cañas abarca varios géneros: la poesía, el ensayo, el cuento y la novela. A esta vertiente literaria habría que añadir una dimensión plástica —los videos, la fotografía, las performances— o, como suele decirse ahora, intermedial. Pese a esta diversidad de géneros y medios y a los más de cuarenta años que cubre su evolución, la obra de Cañas presenta una continuidad estética que se expresa sobre todo en su poesía y que voy a tratar de describir. Para ello me apoyaré en los trabajos previos que se han aplicado a esta tarea.

La bibliografía sobre la obra de Cañas se ha limitado hasta el momento a las reseñas de sus obras, pero cabe destacar dos momentos de esa serie bibliográfica: la presentación de José Olivio Jiménez en su primer poemario, *El olor cálido y acre de la orina*, y el estudio de Manuel Juliá a la antología *Lugar*. Se trata de dos documentos muy alejados en el tiempo —1977 para el prólogo de Jiménez y 2010 para el de Juliá— pero ambos escritos resultan imprescindibles a la hora de aproximarse a la estética de Cañas.

El prólogo de José Olivio Jiménez al primer poemario de Cañas resulta, visto cuatro décadas más tarde, profético. Quizá convenga añadir que *El olor cálido y acre de la orina* no es un libro más en la obra de Cañas sino un libro seminal. Jiménez ve en él aspectos que la trayectoria de Cañas ha confirmado como rasgos fundamentales de su estética. Ve, en primer lugar, que la poesía de Cañas no está ligada a las corrientes dominantes del momento. Ni la poesía coloquial, ni el esteticismo culturalista impregnan el discurso del autor manchego. Jiménez sugiere otra dirección: «vuelo imaginativo» sometido a la «intuición que desea corporizar y la ilación fatal y unitaria del desarrollo pragmático» (11). A esa dirección añade unos sutiles complementos: la autenticidad y la fatalidad son dos notas de este discurso y la orina es una imagen de la vida.

Si traducimos el discurso ensayístico de J. O. Jiménez a un discurso teórico tendremos las señas de identidad de la estética de Cañas: el grotesco y el hermetismo. Antes de analizar la concreción de estas categorías estéticas voy a retomar las notas de la lectura que Manuel Juliá hace de la poesía de Cañas.

Juliá ha hecho un esfuerzo encomiable. Ha sido el primero en abordar el conjunto de la poesía de Cañas y lo ha hecho con la doble perspectiva del crítico y del antólogo sin más apoyo que las reseñas de los libros publicados. Lo ha hecho, además, cuando previsiblemente nuestro autor ha publicado lo que puede considerarse la cumbre de su obra: libros como *El fin de las razas felices*, *El gran criminal* o *Y empezó a no hablar*. Y el resultado es un ensayo profundo y certero, imprescindible para los que nos aproximamos a la obra de Cañas.

Comienza Juliá por afirmar el difícil o imposible encaje de la obra de Cañas en los movimientos poéticos españoles, tal como vienen catalogados por la crítica más o menos habitual. Ya J. O. Jiménez había alertado de la distancia del joven Cañas respecto a la poesía española y la había explicado por su desarraigo patrio. A la vista de su ya abundante producción resulta evidente que Cañas ha tenido una trayectoria propia, lejos de grupos y corrientes⁵⁰. Añade a esto que Cañas carece de estilo propio, apoyándose en el ensayo «El mono temático» del propio autor. Los registros de Cañas van del «misterio profundo, trágico, elegíaco, irónico, humorístico, desgarrador del alma del poeta» a la construcción de un personaje shakespeariano que está en todas sus historias (10). Y, aunque define provisionalmente la estética de Cañas como el fruto del cruce de dos corrientes, una popular —derivada del romanticismo— y otra vanguardista o experimental —que traduce al lenguaje académico habitual como la dupla «surrealismo y romanticismo»— dedica sus mejores páginas a desarrollar la noción de dualismo cosmovisionario que apuntara J. O. Jiménez⁵¹. Define ese dualismo como un misticismo que supone la unidad de todo lo vivo (21). Esa unidad permite ver la limpieza en lo sucio y sostiene un mensaje cósmico: uno y todo. Hölderlin había dicho «hen kai pan», uno y todo. Ese misticismo ha recibido muchos nombres —neoplatonismo, misticismo, simbolismo, paradigma mágico-estético...—. Yo prefiero llamarlo hermetismo, porque así viene

siendo nombrado desde hace unos cuantos siglos y este término señala directamente a la doctrina del Corpus hermeticum, que pasa por ser su documento fundacional.

Pero, volviendo al estudio de Juliá, sería injusto reducir su lección al hermetismo simbólico, aunque sea su concepto nuclear. También lo que he llamado a propósito del prólogo de Jiménez grotesco tiene su papel en este ensayo. Y lo tiene en dos formas que Juliá no conecta pero que son los dos polos del grotesco moderno: el grotesco romántico que aparece en las alusiones a Jurassic Park y a Mad Max (16), por ejemplo, y el grotesco realista que Juliá resume en la fórmula «la vida de la muerte», esto es, la vida como un ciclo permanente en el que la muerte es solo un tránsito para una nueva vida (38). Y, por último, Juliá da un papel protagonista a la estética que, desde hace más de dos siglos, viene llamándose idilio. Esta estética ofrece una identidad al vincular al personaje a un espacio, normalmente la tierra natal pero también otro espacio familiar —la familiaridad puede emanar de los sentimientos o del trabajo—. Juliá ha elegido como título para su antología de la poesía de Cañas Lugar. Y ha desplegado sugerentes argumentos sobre la trascendencia de los lugares —Nueva York, La Mancha— en la poesía de Cañas. El lugar, según Juliá, permite apropiarse de un espacio, de una identidad, diría yo. Es un motivo utópico: la quietud, la pausa permiten meditar al poeta errante (24-29).

Sobre estas categorías —el grotesco, el hermetismo, el idilio— y siguiendo ambas sendas magistrales voy a tratar de esbozar la estética de Dionisio Cañas añadiendo un hilo conductor: la novelización de la poesía. Nuestro poeta ha reflexionado en varios momentos sobre esta cuestión. En Posibilidades de la (mi) poesía ha dejado la siguiente declaración:

El poeta es una mirada en el fluir del mundo. Su mirada es una lectura de lo real y de lo irreal, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del silencio del mundo, de la música de las galaxias y de la respiración de un obrero en un amanecer incierto. Dentro de lo real se encuentra la lengua escrita como una cosa, la lengua hablada, las artes visuales, las artes sonoras y el mundo con la vida en su centro. Todo lo que se ve y se oye es real por el mero hecho de ser visible y

audible. Pero lo irreal, lo imaginario, lo invisible y callado también son parte de la mirada del poeta. El silencio es igualmente música, es la música del vacío, la canción de lo ausente.

Esa oposición entre lo real y lo irreal nos va a servir de fundamento para exponer las dos dimensiones de su concepción del grotesco: el grotesco de lo real y el grotesco de lo irreal, que vamos a interpretar, siguiendo a Mijaíl Bajtín, como grotesco realista y grotesco romántico.

Comenzaremos por el último asunto mencionado: la novelización de la poesía. La poesía moderna está novelizada. Esta expresión puede entenderse de varias maneras. La primera podría ser que la forma del cancionero es ya un paso hacia la novelización porque provee un argumento al poemario. Pero no es esta la significación que pretendo darle. Esta expresión la he tomado de la obra de Mijaíl Bajtín. Para este pensador ruso todos los géneros literarios se novelizan a partir de la primera Modernidad, esto es, de la cultura que emana de las ciudades al final de la Edad Media. Novelización significa que pierden su canon, porque la novela es un género libre, sin barreras, y contagia y atrae a sus dominios al resto de los géneros, cuyo canon se conformó en un escenario de oralidad y durante milenios. Las consecuencias de la novelización para la poesía son, entre otras, la pérdida de la mitificación —lo que no ocurre todavía en la forma de cancionero petrarquista—, el distanciamiento entre el poeta y su personaje —que ya no es un héroe lírico—, la prosificación del discurso poético, la pluralidad de estilos —es decir, la ausencia de un estilo propio—, la pérdida de la dimensión musical con la desaparición del coro —es poesía para leer y no para cantar— y, en suma, la individualización de la poesía. Algo de esto han apuntado Jiménez y, sobre todo, Juliá. Este último ha destacado la prosa poética de Cañas como «el lenguaje de la vida». Ha llamado la atención sobre la variación de las frases casi literales de otros poetas. Y, sobre todo, ha destacado la creación del personaje shakespeariano que está en todas las historias de Cañas.

Sin embargo, cabe preguntarse qué puede ser ese personaje shakespeariano: entre Hamlet y Fallstaff hay una notable diferencia. Me inclino por entenderlo como una fusión de ambos, el trágico y el

cómico, a la manera que explica el Sócrates de Platón en el Banquete. A propósito de la novela moderna he escrito que el personaje central es el hombre inútil. De la figura del inútil se ha dicho que tiene por precedente a Hamlet —lo apuntó ya Turguéniev, como vimos—. En el idiolecto de Cañas deberíamos renombrarlo como «el hombre gallina». Ese es el título de un poema de Y dejó de hablar. En el mismo libro encontramos esta declaración: «¡Ahora o Nunca! Y sin embargo no sé qué hacer» (37). Caben muchos matices en esta figura que representa al hombre moderno inmerso en la perplejidad y en las contradicciones de nuestro tiempo. En el caso de los personajes de Cañas se trata de un observador ⁵². No en vano Cañas ha titulado uno de sus ensayos Memorias de un mirón. Allí confiesa: «siempre he sido un mirón empedernido y no quiero saber por qué ni para qué. Quiero seguir disfrutando de ser un mirón sin ninguna razón» (19). Dos capítulos de ese libro llevan títulos esclarecedores: «El espectáculo de la vida social» y «Ver con la piel». Esa actitud no es pasajera. Cañas ha buscado el amparo de un pensamiento distanciado de la vida. Incluso en la obra más reciente de Cañas, el Cañas militante de La noche de Europa, podemos ver la siguiente declaración de principios: «¿Puede la poesía cambiar el mundo? La respuesta es no. Pero ¿puede el mundo cambiar la poesía? La respuesta es, definitivamente, sí. Lo que vi, lo que sentí, lo que escuché en la isla de Lesbos sin duda cambió el mundo de mi poesía». Como veremos, pensadores escépticos o estoicos —Cioran, Séneca— han sido sus lecturas habituales. Le aportan el marco de una perspectiva útil para la observación, la perspectiva del extrañamiento y del criticismo.

Ese personaje observador, mirón, inútil para la acción es el eje sobre el que gira la estética de Cañas. Es verdad que en su obra están todos los estilos, desde lo sublime a lo bajo, con toda la escala de grises posible. Pero esto solo significa dos cosas: que Cañas no es un poeta retórico —como lo son los que solo conocen un estilo— y que su estética mantiene una coherencia que solo parecen conmover los hechos trágicos del mundo porque puede comprenderlo todo. En esa estética aparecen hermanadas las tres vertientes mencionadas anteriormente: el grotesco, el hermetismo y el idilio. De cada una de esas orientaciones voy a tratar de describir alguno de los aspectos más sugerentes y significativos.

Orina y vida

El grotesco realista es el fundamento estético de Cañas. Es, como dice Juliá, el lenguaje de la vida, el lenguaje de la lucha por la supervivencia y de la felicidad. Es una estética bipolar: sus polos son la agresividad y la risa ⁵³. La primera estación del grotesco de Cañas es la imagen y el olor de la orina. Es una imagen tomada de Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*: «El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo». Merece la pena detenernos un momento en esta frase. En ella se cruzan el olor de la naturaleza y de la humanidad, la calidez y la acritud. Es la esencia del grotesco: el cruce de series esenciales y materiales de la vida. Con razón José Olivio Jiménez apuntó que la orina es la imagen de la vida, pues «cálida y acre a un tiempo puede ser la existencia» (1977, 12). El sabor y olor cálido y acre acompañan toda la obra de Cañas. Pero, siguiendo con las palabras de Jiménez, hay otro aspecto esencial de esta estética de nombre impropio: la encarnación de la intuición ⁵⁴. En el grotesco, las ilusiones, las esperanzas de un mundo mejor se materializan. Todo lo que la hipocresía y la cultura de la desigualdad separan en esta estética toma cuerpo y se asocia. Ese es el sentido de la poesía de Cañas. Sus momentos más logrados se fundan en esa percepción: *El gran criminal*, *Corazón de perro*, *Y empezó a no hablar...*

*El gran criminal es uno de los mejores libros, si no el mejor, de la poesía de Cañas. En él encontramos una muy precisa definición poética de grotesco —a la vez realista y hermético—: «Luchando con tu cisne (o con tu cerdo), toda la vida te la pasas luchando con tu ángel (o con tu demonio); lucha inútil, único sabor de la vida [...] Tú, ángel; tú, demonio; tú, cerdo y cisne, razón y carnaval» (66). A pesar de enfrentar la cara más desoladora del mundo, *El gran criminal* es un libro alegre, una exploración del camino a la felicidad. La felicidad es un crimen en un mundo hipócrita. *El gran criminal* es el poeta ladrón de palabras, ladrón de felicidad, que «viviendo escribe su poema». Ese acercamiento alegre a la vida y a la poesía permite la más libre imaginación, la más profunda ternura —por Mariano, el camarero amanecido, por William*

Holden, el borracho más hermoso de Hollywood, por Francisco Narváez y Pedro Martín, camioneros—, la más dulce esperanza y solidaridad con la vida.

Esa tierna y profunda risa tiene lugar en el mundo de lo bajo, en los infiernos, entre seres temibles, quizá criminales. Ese es el mundo infame de la Capital —Nueva York—, el mundo mágico de las cuevas de Manhattan, que transportan a los dulces rincones del Caribe. En ese mundo los muertos resucitan bajo una música de balas infernales. Porque esta estética se funda en la unidad del universo y en la solidaridad humana. Esa unidad hace familiar como una gota de orina las galaxias, las estrellas, los cometas; permite reunir imágenes celestes con especuladores bursátiles, maricones y ladrones de palabras. Los tres mundos: el celeste, el urbano terrenal y el infernal de tugurios y bares nocturnos están unidos por la naturaleza urbana plena.

Esa plenitud humana se expresa mediante la reivindicación de aquello que la falsa dignidad excluye: lo prohibido y, sobre todo, la serie de los excrementos. La dimensión escatológica es esencial en *El gran criminal*: el semen, la dorada orina, los gestos eróticos restituyen la unidad de lo humano. He aquí la grandeza de lo bajo y, por lo mismo, la mezquindad de lo elevado, de lo sublime. Esta grandeza de lo bajo permite otra visión de los grandes problemas de la existencia y, sobre todo, permite revivir. La vida —amor y muerte—, la injusticia, la dignidad humana resultan muy distintas vistas desde el lado alegre de la vida. Tras la travesía de la vida queda la resurrección: «cuando somos lo negro... entonces empezamos a vivir de nuevo».

La revolución de los valores es la revolución de la palabra. La libertad se instala en el discurso del gran criminal. Las imprecaciones —«joder con el ruido de las balas»—, los oxímoros —cerdo y cisne—, pero también la presencia de géneros interpolados y la pluralidad de estilos marcan esta obra y el resto de la obra de Cañas. «*Sunset Boulevard*» —la segunda de las tres partes de *El gran criminal*— es la interpolación más llamativa. Se trata de una consolación por la muerte del actor William Holden. Pero no es la única consolación. También lo son los poemas «*Camarero amanecido*», «*Los amores y camiones chocan y llegan al olvido*» y

«Camioneros». La consolación es un género antiguo. Permite la destrucción del lenguaje serio y formal de la biografía y la autobiografía. Todo El gran criminal está tocado del espíritu de la consolación, de la autoconsolación. Ese espíritu se concentra en esos cuatro poemas. Y permite comprender la tendencia de Cañas al poema en prosa: permite a la vez pureza y mezcla. Muy diversos préstamos —o robos— poéticos, muy diversos registros —desde la imprecación a la ternura—, desde la carcajada a la íntima pena, todo cabe en esos poemas en prosa armónicamente, con una profunda unidad y la atmósfera cálida y entrañable de lo bajo.

Otro momento estelar del grotesco realista lo encontramos en el monólogo dramático «La mujer barbuda», la confesión de Magdalena Ventura, la mujer barbuda, que fue retratada por José de Ribera «dándole de mamar a su último hijo / de los siete que tuvo con sus dos maridos». Este poema está incluido en Corazón de perro. Los elementos habituales del grotesco se ven amplificados por la dimensión plástica del poema apoyado en el cuadro de Ribera. El impulso de materialidad de la poesía de Cañas le lleva a buscar una dimensión plástica, fotográfica. Ilustró el número antológico que le dedicó la revista zaragozana Poesía en el Campus con una serie de fotos propias, aunque firmadas con un heterónimo en las que la imagen se funde con el poema. Esa concepción fotográfica de la poesía se corresponde con la estética del músico ruso Modest Mussorgsky (1838-1881). Mussorgsky interpreta musicalmente los cuadros de una exposición del pintor moscovita Víktor Hartmann. Se trata en ambos casos —Mussorgsky y Cañas— de un realismo radical que, según Mussorgsky, exige un estilo denso y explosivo, humor y extravagancias, naturalismo y atmósfera demoníaco-fantástica, salvajismo e impetuosidad, pesada melancolía... Ese realismo radical estaría representado por «La mujer barbuda» y por algunos cuentos que han aparecido en diversas publicaciones, como «El ojo de la marrana». Se trata de un lenguaje muy cercano al del cuento popular —también Mussorgsky tomó prestado el lenguaje armónico de la canción tradicional rusa—, basado en provocadoras metamorfosis y en poderosas imágenes tradicionales, con una dimensión confesional y autorreflexiva —el compromiso del poeta con su palabra— en la que la transgresión de las identidades desvela valores inusitados. En resumen, se trata de una estética grotesca que adopta la faz de un

realismo radical ⁵⁵ .

Y empezó a no hablar es el tercer gran momento del grotesco de nuestro autor. Este libro aporta un giro respecto a los anteriores: es el libro del poeta ensimismado. Las consolaciones por la muerte de José Olivio Jiménez y Patricia Gadea, y por el 11-S dan lugar a un ensimismamiento tejido sobre las series grotescas del sexo, la comida, los excrementos y, sobre todo, la muerte. El poema «Oda al Rey de las Gallinas» parece confirmar las conjeturas de esta interpretación:

Solo quiero ser el Rey de las Gallinas, el payaso de los pájaros, el príncipe del excremento, el cantaor de la orina. Solo quiero vivir junto a la mantis religiosa, esperando sin ambición que algún día en el huevo de una gallina aparezca el digno heredero de mis bienes, el patriarca de la pobreza, el guía de los topos, el padre de los erizos, el ridículo señor de los poetas (58).

Cierra este libro el largo poema «Algo se pudre en el corazón de la hormiga». Se trata de un soliloquio dialogado autorreflexivo y póstumo: un paseo silencioso en que las dos voces del diálogo son las voces del yo póstumo, que habla desde la memoria de un humano lector que «se ha comido el pájaro que se comió a la hormiga y con ella se comió su dolor» (72).

Merece también una mirada un libro menor: La balada del hombremujer (2008). Se trata de una balada, ciertamente, el relato poético y dramático de un caso, el del músico Billy Typton (1914-1989), del que en el momento de su muerte se descubrió que era mujer. La balada es un canto a un personaje, el hombremujer, que es el héroe del grotesco realista de Cañas. La figura del andrógino artista y su drama feliz pone el punto final de esta estética de la celebración de lo humilde y de lo bajo.

Quizá el principal mérito de la concepción del grotesco de Cañas consista en que no se trata de una estética formal, en el sentido de libresca, literaria, sino que emerge de una aproximación al mundo humano, en el que las ilusiones y esperanzas deben adquirir una

dimensión corporal y no meramente abstracta y espiritual. La vida inferior —el sexo, la comida, la satisfacción de las necesidades afectivas— está conectada directamente con la vida del mundo. La visión de la muerte —tan fuerte en Y empezó a no hablar— no asusta. Es percibida como un proceso natural, como tránsito entre formas distintas de vida. Por eso es muy significativa la etapa manchega de la obra de Cañas. En esa etapa la ilación natural se profundiza y naturaliza.

Hermetismo y trascendencia

Hay en la poesía y en la estética de Cañas una línea afluente al gran impulso grotesco. Es la línea hermética. En este caso la teoría literaria nos provee de un concepto más preciso que el de grotesco. José Olivio Jiménez ya lo percibió —aunque no empleara el término— cuando escribió sobre «la ilación fatal y unitaria del proceso poemático» y el «dualismo cosmovisionario». Vista esta línea a ritroso, esto es, desde el desarrollo de la vía grotesca primordial puede parecer una segunda estética, pero no es así. El grotesco moderno ha seguido dos direcciones: la que se ha llamado realista y que ya he tratado de describir y una segunda que se ha llamado romántica, que es dual y cósmica y que en sus derivados más populares se orienta al tremendismo (es decir, trata de asustar). Cañas ha explorado las dos líneas y se ha decantado por la primera, pero no debe ignorarse esta segunda línea visible en toda la obra pero que se condensa en *La caverna de Lot*, *El fin de las razas felices*, *Los libros suicidas* y *La noche de Europa*. Los títulos de los poemarios ya son suficientemente reveladores de su dimensión hermética: la noche, el suicidio, el final apocalíptico... A veces esa dimensión dualista y cósmica se arroja de culturalismo o se expresa en las ilustraciones de los libros. *El fin de las razas felices* viene acompañado por dibujos de Esther Berdión, que comparten la misma estética agónica del libro. En la cubierta aparece un combate de boxeo. Ilustra la sección segunda del libro, que lleva por título «Pelea». El hermetismo expresa un combate eterno entre el bien y el mal. La sección tercera del mismo libro lleva por título «Apocalipsis» y la ilustración combina elementos de realismo grotesco con elementos herméticos. Las imágenes de lo que se suele llamar grotesco romántico, esto es, un grotesco hermético, son abundantes. La ciudad ofrece una imagen infernal: «La ciudad se ha disfrazado de inocencia [...] por los túneles del subway / van las ratas / llevándose en la boca / un pedacito de mi corazón» (53). En el poema que cierra el libro, «Epitafio», el poeta aparece «en su ridículo papel de ahorcado», una imagen del tarot. Y cierra el libro con esta declaración: «Detrás de este poema está escondido el

cuchillo / que rajaré tu cuello lector de ojos abiertos / Para que de ti brote caliente / la tinta de este EPITAFIO» (57).

Otro momento estelar de esta estética hermética florece en Los libros suicidas (Horizonte árabe). El hermetismo en el mundo islámico tiene una poderosa presencia, sobre todo en el sufismo. Cañas acude a ese hermetismo islámico como horizonte de renovación de un imaginario demasiado transitado en el simbolismo occidental. No es el único giro el cultural. También queda manifiesto en este libro el giro autobiográfico, ensimismado, que hemos apreciado en la senda del realismo grotesco de las obras aparecidas en el presente siglo. El agonismo —presente una vez más en el título— y el dualismo cósmico son bien patentes. El vínculo con la actualidad (el tiempo de las primaveras árabes, las torres gemelas-torres del silencio, la guerra de Irak y la plaza de Tahrir) sugiere el carácter militante de la última etapa de Cañas. Son muchos los momentos que escenifican esta dimensión hermético-grotesca-romántica: cadáveres hablantes y el ambiente póstumo, trágico. El poema «White / Blanco» es quizá una de las más transparentes declaraciones herméticas. Tiene dos versiones, en español e inglés y comienza y termina así: «El principio del fin del principio. El final del principio del fin [...] El principio del principio. El final del principio» (41). Se trata de una versión de un dogma esencial de la doctrina hermética: la conexión alfa y omega, principio y fin, consigna del cristianismo primitivo y de otros colectivos herméticos.

El último aspecto de esta línea hermética, que voy a mencionar muy brevemente, es la cuestión de la rebelión de las máquinas. El carácter agónico del hermetismo romántico ha encontrado un filón en el miedo al poder de los autómatas. En el caso de Cañas no se trata de miedo sino todo lo contrario, la fe en el futuro de las máquinas. En el ensayo ¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica escrito en colaboración con Carlos González Tardón podemos encontrar dos argumentos para nuestro tema. El primero es la concepción del Romanticismo de Cañas, que viene a ser, en términos teóricos, la concepción de lo que estamos llamando grotesco romántico. Y, en segundo lugar, esa idea positiva de la capacidad de las máquinas para crear. En el capítulo final de conclusiones se puede leer la

siguiente declaración: «los computadores están llamados a ser parte de los creadores anónimos del siglo veintiuno» (233). Sin entrar a juzgar el acierto de tal pronóstico, hay un aspecto puramente estético que se debe tener en cuenta. El hermetismo convencional ve con terror el futuro de las máquinas, de las que teme que se adueñen, mediante logaritmos u otros métodos posibles, de la voluntad humana. La apuesta por las máquinas puede significar que estamos aquí ante una concepción estética que va un paso más allá: es el paso del grotesco realista, que se funda en la confianza en el futuro de la humanidad.

Cielos e infiernos terrenales

Un último aspecto de la estética de Cañas es el simbolismo del espacio. Este asunto viene siendo tratado por Manuel Juliá, que lo ha subrayado poniéndolo como título de su antología de la poesía de Cañas (Lugar). Ese simbolismo espacial tiene dos concreciones: Nueva York y La Mancha. Nueva York es un infierno. Solo en las cloacas —los tugurios, los bares nocturnos— puede encontrarse la vida auténtica. Es la excelencia de los bajos fondos: putas, maricones, artistas... Es el mismo tipo de excelencia, la excelencia de los miserables, de los habitantes del subsuelo que encontramos en autores como Victor Hugo, Dostoievski, Chéjov... En estos autores las extremas condiciones de la existencia afloran la mejor versión de la humanidad. La ciudad, la gran manzana, es un mundo inhumano. Eso nos ha enseñado la novela simbolista del siglo xx: Petersburgo, Berlin Alexanderplatz, La peste, Orlando, La colmena... Cañas ha visto en el subsuelo el germen de la autenticidad.

La Mancha, en cambio, no es la ciudad. Es la tierra natal. Está orlada de atributos positivos, regeneradores. Juliá ha escrito parafraseando los temas de nuestro autor: «La llanura manchega invita a un silencio en el que es posible casi callarse para escuchar un sonido de la vida que es verdadero y ancestral» (Lugar, 205). En La Mancha encontramos otros tipos auténticos: camioneros, camareros... Es el espacio del Rey de las Gallinas. El poema «Cerca del cielo no se vive bien» explica este asunto: «lo sé porque yo he vivido mucho tiempo / entre la tierra y el cielo. / Es mejor esta pequeña / parte de La Mancha / donde los pájaros del amanecer te llaman, / donde las hormigas hacen / sus propios caminos, / donde las arañas preparan/ sus trampas sin perdón» (Y empezó a no hablar, 52). La tierra natal es para Cañas no la fuente de la identidad sino la esperanza en la regeneración del mundo, que resiste a la degradación del éxito de la gran urbe. Las páginas manchegas expresan un drama idílico fundado en una serie de imágenes campesinas y laborales, en las que se aúnan las raíces de la tierra natal, la fatalidad amorosa y el desarraigo.

El drama idílico es una fracción del grotesco realista. Es una estética agridulce, seriocómica. Es una estética de la felicidad, fundada en la identidad o autonomía que ofrece la tierra natal, sobre todo cuando la tierra natal es el campo frente a la ciudad. Es una estética triste en la medida en que no puede satisfacer unas necesidades que van más allá de la falacia identitaria. Y esa falacia ha sido señalada en varios momentos de la poesía de Cañas. La Mancha no es el cielo. Es la tierra. Y la felicidad de lo humano no se alcanza en dominios divinos sino en el subsuelo.

Grotesco o simbolismo

He venido sugiriendo la inconveniencia de llamar grotesco a la estética de Dionisio Cañas, aunque me pliegue a esta denominación por tener una amplia aceptación. En mi opinión sería más acertado llamarla simbolismo moderno, aunque hubiera que añadir los matices del humanismo material y el hermetismo cósmico. La estética de Dionisio Cañas es el mismo simbolismo que alumbraron Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, aunque tenga sus propios acentos. Esos acentos son los de la excelencia de lo bajo, del subsuelo y el esfuerzo por la renovación del lenguaje hermético buscando más allá del dominio occidental. Por esta razón no encaja en las fronteras de los movimientos poéticos locales. Son demasiado estrechos para esta poética. Llamarla grotesco, tanto realista como romántico, es útil en un primer momento para asociarla a una tradición muy profunda, a la vez ancestral y actual. Pero puede conllevar al error de creer que este grotesco es una estética más, la estética de lo corporal radicalizado. Y no. El grotesco no es una estética entre otras. Es la estética fundacional y originaria, de la que derivan todas las demás a medida que avanzamos en el proceso de civilización. En la Modernidad esa estética ha retornado con fuerza, porque, como nos enseñara McLuhan, Modernidad es la fusión de la cultura de la oralidad con la cultura de la escritura, la cultura histórica. Hoy es frecuente encontrar un grotesco postizo, libresco. No es así en el caso de Cañas. Cañas ha bebido de la cultura popular. Su grotesco o su simbolismo tiene sus raíces en lo terrenal, en lo humano, en el subsuelo. Expresa la más firme esperanza en la humanidad. Y, por esta misma razón, el grotesco realista es visto, tanto por los críticos, como por el mismo poeta como su estética superior, superior al grotesco hermético o romántico, que tiene un fundamento cultural.

■

³² Juan Eduardo Zúñiga califica el *Diario* de «novela psicológica en

forma de monólogo reiterativo, razonador, de un personaje aquejado de dudas y vacilaciones sobre su “utilidad vital”» (1996, 69). En efecto, la novela de pruebas premoderna suele tener una dimensión psicológica: las dudas, conflictos, esperas, obsesiones y debilidades de un personaje. Y ese es el eje de esta novela. El episodio del primer amor sirve para escenificar esa dimensión psicológica.

³³ Grossman en *La poética de Dostoievski* (1925). Engelgardt en «*La novela ideológica de Dostoievski*» y *El camino de Dostoievski*, ambos de 1924. Kirpotin en *F. M. Dostoievski* (1960). Shklovski en *Pro y contra: notas sobre Dostoievski* (1957). Lunacharski en «*Acerca de la polifonía de Dostoievski*» (1925). De estos trabajos el único traducido al español es el de Lunacharsky, que se publicó en *Sobre la literatura y el arte* (Buenos Aires, Axioma, 1974).

³⁴ El simbolismo de Dostoievski ya fue sugerido por María Zambrano. En *La Confesión: género literario y a propósito del hombre del subsuelo*, al que llama muerto vivo, dice: «Es, sí, la presencia de los muertos vivos, su rencorosa presencia. Los vivientes, poetas como Baudelaire y Rimbaud, filósofos como Kierkegaard y

Nietzsche, novelistas como Dostoievski, han sido atormentados infinitamente en su soledad poblada de fantasmas y se han liberado a medida que por su arte o su pensamiento les han abierto sitio» (106).

³⁵ *Publitsistika*: literatura periodística y ensayística sobre cuestiones sociopolíticas de actualidad. Así traduce el término Desiderio Navarro (Lotman, 2000, núm. 211).

³⁶ El volumen titulado *Novelas completas* publicado por la editorial Aguilar dentro de la serie de obras completas de Chéjov recoge, junto a las novelas mencionadas más arriba, los relatos «La estepa», «Una historia aburrida», «El reino de las mujeres», «Flores tardías», «En el barranco», «Mercancia viviente», «Mi mujer», «La fiesta onomástica», «Mujiks» y «Un asesinato».

³⁷ En «Mi vida» dará Chéjov una respuesta mejor a esta demanda: «Hablamos de los cambios graduales. Yo argumentaba que la cuestión de hacer el bien o el mal es algo que uno resuelve por su cuenta, sin esperar a que la humanidad llegue a resolverla a través de su paulatino desarrollo» (MV, 61).

³⁸ La elección del caso como género explica la tendencia de Chéjov a utilizar la narración en primera persona, forma frecuente en el caso de la literatura escrita. Así sucede en «Mi vida», «Relato de un desconocido» y «Un duelo». Recuértese que también sucede con el Lazarillo, del que también se ha dicho que es un caso humorístico.

³⁹ La publicación de *Recuerdos de vida* facilitará la tarea de quienes se aproximen a la obra de Zúñiga. En este libro Zúñiga detalla su proceso de formación como escritor. Puede verse que ese proceso es paralelo y solidario con su proceso de formación personal. Las referencias literarias quedan puntualmente documentadas y también su perfil estético.

⁴⁰ La interpretación como novela comunista se apoya en que *El coral y las aguas* recibió el premio Acento cultural de novela en 1959, sin embargo la novela quedó inédita —a pesar de que el premio conllevaba la publicación— hasta 1962 y por la editorial Seix Barral. En 1960 Luis Goytisolo, que había sido miembro del jurado, fue detenido al aparecer públicamente en Bucarest como miembro del Partido Comunista de España en la clandestinidad.

Este hecho tuvo sus consecuencias para el grupo de los socialrealistas madrileños, en el que Zúñiga tenía un papel destacado.

⁴¹ La ha publicado, junto a *El coral y las aguas*, la editorial Cátedra con edición de Ángeles Encinar y mía.

⁴² Juan Eduardo Zúñiga, *Hungría y Rumania en el Danubio; las luchas históricas en Transilvania y Besarabia*, Madrid, Pace, 1944.

⁴³ En palabras del autor son «las contradicciones de sus sentimientos» las que alimentan las sensaciones del viajero literario (25).

⁴⁴ Como explica el autor en su introducción «había una sutil línea de identidad narrativa que en los cuentos mostraba su legitimidad en la oralidad y en las historias ni siquiera resultaba necesaria [...] avaladas por su verosimilitud» (17). En la página siguiente añade que la legitimidad de la ficción descansa en «la simbología y la verosimilitud».

⁴⁵ Leonardo Romero Tobar y Asunción Castro Díez han estudiado la presencia de la tradición oral en otras obras de Díez. En *Celama* esa presencia está muy elaborada y resulta difícil de precisar más allá de los relatos referidos.

⁴⁶ La dimensión simbólica en la que se funda la obra de Díez ha sido estudiada por J. M. Pozuelo a propósito de *Fantasmas del invierno*.

⁴⁷ Este capítulo es una versión revisada y actualizada de un artículo que escribí en colaboración con José Antonio Escrig Aparicio para el dossier que dedicó a Longares la revista *Ínsula* «Las antinomias de Manuel Longares» (*Ínsula*, 815, noviembre de 2014, 16-18). Es, pues, un capítulo de doble autoría.

⁴⁸ La novela se abre con una cita de Custodio de Abolengo en catalán: «Els sentimentals són un perill per a les famílies i les nacions». Longares, escritor madrileño y castizo, es traductor de poesía catalana y estudioso de esa lengua.

⁴⁹ Otros elementos que pueden entenderse como reflejos de la lectura de Kafka son el papel del padre y de la familia, y las metamorfosis. En *El mágico aprendiz* tiene lugar la metamorfosis más completa, pero metamorfosis parciales son la de Gregorio Olías en Faroni o Luciano Obispo. En el volumen de artículos *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* aparece «Los silencios de Kafka», una psiconarración en la que se aprecia la empatía que el autor checo despierta en Landero.

⁵⁰ Sin embargo, conviene apuntar dos influencias de la poesía contemporánea cuya presencia se hace notar en la obra de Cañas: las de José Hierro y Claudio Rodríguez. Otras quedan en un segundo plano, por ejemplo, la de Jaime Gil de Biedma.

⁵¹ En *Videopoemas 2002-2006*, Cañas define su trayectoria «con tres tendencias históricas: el romanticismo, las vanguardias y el realismo social» (28).

⁵² La insistencia en la mirada (He visto / el mundo en los ojos de un perro, la mirada de la mujer barbuda dirigida hacia el artista Ribera/Cañas, etc.) tal vez sea un rasgo del grotesco realista por la

materialidad y hermético por la trascendencia —el ansia por la visión-revelación—.

⁵³ En la entrevista de Ricardo Blanco, heterónimo del propio Cañas, publicada en *Poesía en el campus*, esta pareja aparece como «miedo y deseo», que debe entenderse como la traslación al lenguaje del poeta del binomio grotesco.

⁵⁴ La frase literal de José Olivio Jiménez es «ese vuelo [imaginativo] lo somete con pulso firme a la intuición que desea corporizar y a la ilación fatal y unitaria del desarrollo poemático» (11).

⁵⁵ En esta obra quizá sea mucho más nítida que ninguna otra de Cañas la presencia de dos pensadores que acompañan el pensamiento de este escritor: Séneca y Cioran. En el caso de Cioran (varios poemas llevan el subtítulo de «Paseando con Cioran») su aportación consiste en la asimilación de una visión paradójica de la vida, en una curiosa combinación de escepticismo y esperanza. Algo parecido ocurre con la presencia de Séneca: una concepción de la vida en la que se aúnan resignación comprensiva y saber. Ambas aptitudes tienen su expresión en momentos muy diversos en apariencia de la poesía de Cañas. Uno de esos aspectos es el carácter de observadores de sus personajes poéticos, que, incapaces de actuar sobre el mundo, se agotan en la contemplación.

Capítulo V

Categorías

Algunas categorías estéticas de naturaleza premoderna deben resultar repensadas en su adaptación a la Modernidad, pues su papel sigue siendo trascendental. Me refiero a conceptos como idilio, viaje y costumbre. Los tres son categorías tradicionales que han cumplido un papel en la tradición, otro en la historia premoderna y se han renovado en el mundo moderno. Y se trata de formas estéticas esenciales, claves en la gran historia de las artes.

La crítica los suele considerar como temas, sin apreciar su trascendencia estética y su valor simbólico-histórico. En estos capítulos intento mostrar cómo las categorías estéticas precisan de una visión evolutiva muy amplia, que es la gran evolución de la Humanidad. Esto es especialmente necesario para las categorías con las que nos aproximamos a la cultura y a la estética modernas. Sin comprender sus profundas raíces e implicaciones naufragaremos en el piélago del polemismo cultural. La Modernidad es un mundo nuevo, pero se ha edificado con materiales preexistentes, materiales que presentan la travesía por los distintos regímenes que han conocido. Esto es especialmente cierto en la dimensión estético-cultural. No es posible comprender la Modernidad sin comprender cómo ha asimilado y renovado la enorme herencia recibida.

El viaje

El problema del viaje como categoría estética ha sido fácilmente resuelto por la crítica contemporánea: el viaje es un tema ⁵⁶. Como tal ha tenido una gran difusión entre las diversas épocas y culturas. La razón de esta difusión es que está vinculado a ciertos mitos de gran alcance: Ulises, Simbad, Jonás. Pero, además de esta difusión, el viaje ha dado vida a ciertos géneros literarios. Entre estos géneros se encuentra la novela. El viaje ha estado asociado muy estrechamente a la novela. Esta es la tesis que sostienen Clotilde Bertoni y Massimo Fusillo (40), la de una asociación entre el viaje y la novela, basada en ciertas peculiaridades estructurales de la novela: la forma abierta, fácilmente identificable con las nociones de movilidad, dinamismo, exploración de los confines del mundo, etc.

En un segundo momento, la crítica se ha preguntado cómo la novela tematiza el viaje. Siguiendo a Piero Boitani, Bertoni y Fusillo han descrito dos concepciones del viaje que parten de la Odisea. Una primera concepción hace del viaje un obstáculo, un elemento negativo y retardador, una serie de pruebas para el héroe, impuestas por los dioses como castigo. La segunda concepción entiende el viaje como un desafío intelectual y persigue el desarrollo moderno del mito, desde Dante a Alfred Tennyson y otros. El héroe viene a ser símbolo de autoafirmación y conocimiento ⁵⁷.

Siguiendo este criterio, Bertoni y Fusillo encuentran el primer concepto de viaje desarrollado en la novela griega, en la novela de formación inglesa (con la excepción de George Eliot) y en Los novios de Alessandro Manzoni. El segundo concepto de viaje lo encuentran en la novela de formación alemana y francesa —Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, las novelas de Stendhal, La educación sentimental de Flaubert— (43). A este segundo concepto responderían también el Satiricón, el Quijote, Lucio o el asno, las Metamorfosis de Apuleyo, la Vida de Esopo, la picaresca española,

las novelas de Charles Sorel y Paul Scarron, Moll Flanders de Daniel Defoe, Gil Blas de Alain-René Lesage, y Viaje al final de la noche de Céline. Se trataría de novelas que, a partir del viaje, ofrecen una deformación grotesca de la realidad (45).

Finalmente, Bertoni y Fusillo señalan una tercera vía: la dimensión utópica del viaje.

Entre el viaje como prueba heroica a superar para retornar al estado feliz originario y el viaje como apertura infinita al mundo y a su polifonía, la utopía delinea un modelo ulterior de tematización novelística, que produce cruces con otros géneros (la sátira, la filosofía) y numerosos desarrollos impredecibles (la ciencia ficción) (46. La traducción es mía).

Del tema a la forma estética

Así es la aproximación de la crítica moderna al problema del viaje, una aproximación a un tema. Ortega añadiría a esto que es la aproximación a un tema que se agota. El viaje es, pues, una de las infinitas materias que el autor puede elegir para una obra. La dimensión estética, desde este punto de vista, radicaría bien en la elección, bien en el tratamiento que el tema recibe. Esto es, cómo se ilumina el tema desde el punto de vista irrepetible del autor. Estos aspectos son susceptibles de estudio en cada obra individual. Desde un punto de vista general y comparado, solo cabe comprender este asunto como un aspecto textual, temático y, por tanto, separado de los aspectos estéticos (entendidos como electivos, individuales). El resultado de esta aproximación es la constatación de dos formas temáticas de viaje: el viaje como aventura —la forma centrípeta, según Bertoni y Fusillo— y el viaje como desafío intelectual —la forma centrífuga—. Quizá sea el momento de intentar ir un poco más allá de este estado de cosas. Al menos quizá debamos intentarlo, pese a la dificultad que entraña siempre volver la espalda al consenso que se establece en una época determinada en torno a unos conceptos o a unos planteamientos, que llegan a tenerse por incuestionables.

Para esbozar un acercamiento distinto al viaje como cuestión temática, vamos a partir de una aproximación genealógica, en el sentido que da a ese término Nietzsche, esto es, antropológica o gran-evolutiva. De la función histórico-cultural del viaje derivaremos sus variantes estéticas.

Genealogía del viaje

El viaje comienza a ser un fenómeno cultural en el Neolítico. En el Paleolítico las hordas se ven obligadas a moverse constantemente por territorios conocidos. En el Neolítico las comunidades (familias, clanes) se sedentarizan; se apegan a la tierra, mediante la agricultura y, más tarde, la ganadería. Estas comunidades habitan un territorio que les es familiar. Esa tierra está rodeada de lo desconocido. En ocasiones se hace imprescindible explorar lo desconocido, bien en busca de tierras más aptas para el cultivo, bien en busca de materiales líticos (el sílex, sobre todo), que no se encuentran en la tierra familiar y que son imprescindibles para las labores agrícolas ⁵⁸. Ahí nace el viaje, cuando la sujeción a un punto de partida conlleva el regreso. Esta es una forma de viaje que constituye el fenómeno que llamamos aventura. La aventura consiste en entrar en contacto con un mundo desconocido, desconocidas las personas y los territorios, que se sienten ajenos. El tiempo de la aventura está fuera del ciclo agrícola, que es el tiempo que marca el territorio conocido o familiar.

Pero la aventura no es la única forma de viaje que alcanza un estatus cultural y, como consecuencia de ello, estético. Hay otra forma de viaje incluso anterior, es el viaje de iniciación. Las iniciaciones son ritos que sancionan el paso de una etapa a otra de la vida; en especial, el paso de la infancia a la juventud que da plenos derechos de participación en la vida de la comunidad. Estos procesos iniciáticos están ligados a la vida agrícola, pero aparecen ya en el Mesolítico, en el momento en que la especialización de la caza o de la pesca exige un proceso de aprendizaje y maduración de los adolescentes, antes de poder compartir las responsabilidades del colectivo. Ese proceso de aprendizaje culmina en una experiencia en soledad. El joven (o la joven) se adentra por un tiempo (unos días) en el desierto, en el bosque o en las montañas, y allí espera alcanzar una experiencia mística, una iluminación. Este proceso consta de tres momentos: la plegaria, la experiencia mágica y la acción de gracias. En este caso no hay un encuentro con un mundo

desconocido. No hay personas y el espacio es un espacio improductivo, en el que solo habitan espíritus o figuras mágicas (brujas, sátiros). Esta experiencia está documentada, entre otros, en tribus indios de América del Norte, que se encontraban en pleno siglo xix en un estadio cultural mesolítico (la caza especializada del búfalo, por ejemplo).

Estas dos formas de vida fundan dos formas estéticas que admitirán en la era histórica variaciones, pero que también podemos encontrar en su forma primigenia. Las variaciones históricas más importantes tienen que ver con el humorismo. Ambas experiencias culturales dan lugar a formas estéticas ambivalentes —es decir, que no distinguen entre la seriedad y la risa— en la era histórica: la aventura y la iniciación. Una tercera forma, simbólica también, es la peregrinación. Y estas formas serias admiten la parodia. La parodia de la aventura presenta una forma ligeramente distinta del viaje: la fuga. La parodia de la iniciación da lugar a una forma perversa del crecimiento: el medro. Estas formas —la aventura, la iniciación, la peregrinación, la fuga, el medro— son las principales concreciones del viaje en los géneros literarios, sus formas estético-literarias históricas clásicas. En la Modernidad estas formas clásicas sufren una transformación, se combinan y se funden parcialmente. Veremos a continuación cada una de estas variantes en su desarrollo histórico.

El viaje en la literatura

Como ya hemos señalado, el viaje empieza a cobrar relevancia en la oratura, en las tradiciones, al adaptarse estas a formas de vida sedentarias. Varias formas de viaje aparecen en los géneros de la tradición o, lo que viene a ser lo mismo, la oralidad. Una de las formas —ligada a la épica— es la del viaje a los confines de la tierra, que admite variaciones: el viaje por mar, el viaje a la frontera, incluso el viaje al bosque o al desierto. En esta forma viajera están unidos el aspecto aventurero y el aspecto simbólico (el viaje como prueba o castigo divino o real). En la *Odissea* están inseparablemente unidos el aspecto aventurero y el simbólico. En *La Chanson de Roland*, el viaje va asociado a la traición (un aspecto simbólico). En el *Cantar de mío Cid*, igualmente aparecen vinculados hazañas y destierro, el castigo real injusto. En *Tristán e Iseo*, el viaje —por mar— va unido a la prueba —la pasión— y la huida al bosque de los amantes. Una consecuencia de esta concepción viajera es el género de los romances fronterizos. En la épica la aventura no se ha emancipado todavía de la dimensión simbólica (la lucha entre el bien y el mal eternos).

En el cuento tradicional, un género de raíces más antiguas que la épica, aparece una forma de viaje vinculada a la metamorfosis. Es el viaje al mundo del subsuelo. Como han señalado algunos folcloristas, entre ellos Calvino, con frecuencia en el cuento popular se repite una escena: una niña es engullida por la tierra (o cae en un agujero), a veces por arrancar una hortaliza, y cae en un mundo subterráneo mágico (una situación que combina la magia y la seguridad del ciclo agrícola). Esta forma mágica de viaje —de travesía del mundo terrestre al mágico—, típica del cuento maravilloso, tiene su correspondencia en una forma mítica: el mito de Perséfone o Proserpina. Perséfone es hija de Démeter (Ceres entre los latinos), la diosa de la tierra. Y es raptada por Plutón, el dios del subsuelo. Tras una búsqueda infructuosa por toda la tierra, Démeter llega a un pacto con Plutón, de forma que Perséfone pasará unos meses en el mundo terrestre y otros en el mundo del subsuelo.

Esta forma de muerte y resurrección es la explicación mítica y mágica del ciclo agrícola. Este tránsito de la tierra al subsuelo adopta, pues, la forma de un rapto. En ocasiones ese rapto tiene por destino el bosque (o el desierto). Es el caso de «Rapunzel», un cuento de los hermanos Grimm. Rapunzel (Rapónchigo) es raptada por una bruja y encerrada en una torre en el bosque. La liberará de la torre el hijo de un rey, que acierta a viajar a través del bosque.

En las sagas del Génesis podemos ver otras concepciones del viaje que no son ni aventureras ni simbólicas ni maravillosas. El viaje es producto de una necesidad familiar. Puede ser una misión peligrosa, como la que Abraham confía a su criado más fiel: viajar a Padan Aram para encontrar una esposa a Isaac entre sus parientes. En las sagas bíblicas el viaje aparece en función de las necesidades familiares. En el Éxodo encontraremos la noción de viaje como castigo divino, la travesía del desierto. Durante cuarenta años los israelitas deambulan en el desierto sin encontrar la tierra prometida. En cambio, las sagas nórdicas abundan en viajes como expediciones.

El viaje como aventura

La cultura histórica responde a un mundo abierto, internacional y, en cierta medida, relativista. El simbolismo tradicional se relativiza. La cultura histórica escinde el simbolismo. Por un lado, lo encierra en el marco de la religión y de los géneros vinculados con el mundo de las creencias en el más allá. Por otro, lo orienta al entretenimiento. Esta segunda línea da lugar a la concepción aventurera del viaje, que disminuye la carga simbólica. Esa carga simbólica es sustituida por los valores de la aventura: la valentía, la generosidad, el deseo de gloria. La aventura conserva el exotismo del viaje de los géneros tradicionales. Los aventureros de la novela griega se mueven por los confines del mundo: por el Septentrión u otros escenarios exóticos (Etiopía, es decir, África). Los caballeros andantes buscan también el Norte. Los aventureros modernos se encaminan hacia los mares del Sur e, incluso, escenarios siderales, en la medida en que el espacio desconocido se reduce.

El viaje aventurero se dirige siempre a lo desconocido, impulsado por valores ingenuos e individuales. Esa individualidad da lugar a cierta forma de internacionalismo y permite la traducción en el caso de la novela. Esta forma de viaje está salpicada de encuentros y peripecias (las aventuras), que forman los diversos segmentos que constituyen el viaje o ciclo aventurero. En su forma moderna, el viaje de aventuras tiende a recuperar el simbolismo (ya sea tradicional o hermético). *Moby Dick* es el mejor ejemplo. Pero también lo es la obra de Julio Verne. Y en la novela infantil puede verse una fuerte presencia de simbolismo en la aventura. La Modernidad funde en la aventura entretenimiento y trascendencia simbólica.

El viaje como iniciación

La novela de educación y otros géneros simbólicos han conservado muy frecuentemente el viaje como motivo esencial de sus géneros. El Tobías bíblico es una protonovela deuterocanónica —solo aparece en el canon cristiano— que relata un viaje peligroso. Esta misión imposible alcanza un final feliz gracias a la magia (el motivo del pez mágico) y a la ayuda del arcángel Rafael, imprescindible para derrotar al diablo Asmodeo. Esta protonovela está emparentada con un ciclo de mitos —protonovelas viajeras e iniciáticas (la leyenda de Jasón, los relatos de viajes egipcios)— que florecieron en el Mediterráneo Oriental en el primer milenio a. C. La Ciropedia de Jenofonte es una novela de formación basada en la forma del viaje: un viaje desde que Ciro sale de su Persia natal hasta la culminación de la conquista del gran imperio medo. Y el viaje por excelencia de la literatura antigua lo encontramos en la novela épica Las Argonáuticas de Apolonio de Rodas. Esta obra conserva los elementos herméticos de los viajes de iniciación (Medea es maga) al tiempo que presenta una estructura de novela de aventuras: el viaje a los confines del mundo conocido (para los griegos la Cólquide representaba esa frontera).

La aparición del viaje de aventuras no es infrecuente en la novela formativa y en la novela hermética. Las aventuras de Telémaco de Fénelon constituyen un ejemplo paradigmático de novela de educación y articulación aventurera. También las Aventuras de Robinson Crusoe, de Defoe, responden a ese modelo. Una variante más próxima al hermetismo la encontramos en Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister. Aquí más que aventuras son experiencias los nudos sobre los que se funda el aprendizaje de Meister. Una forma plenamente dramática de viaje-experiencia sin salir de la novela de educación lo encontramos en Historia de dos ciudades de Charles Dickens. Las dos caras de la Revolución francesa aparecen por medio de ese viaje fatal de Londres a París.

Otras formas de viaje simbólico son la peregrinación y el viaje

iniciático. Son variantes del viaje órfico. El mito de Orfeo está ligado a la aventura. En la Odisea libra a Ulises y sus compañeros de las fatales sirenas. Orfeo acompaña a Jasón y sus argonautas a la Cólquide. Y, finalmente, emprende el viaje a los infiernos para volver a la vida a la desgraciada Eurídice. Orfeo recibe un culto que da lugar a la religión órfica, que ritualiza la resurrección. Aristófanes presenta el viaje a los infiernos en *Las ranas* liberado de la dimensión cultural y al servicio de la crítica literaria. Luciano de Samósata lo retoma en sus *Diálogos de los muertos* para someter a crítica la historia y la cultura de la Antigüedad. Dante critica su tiempo en la *Divina Comedia*.

Los libros de viaje representan otra forma de aprendizaje a partir del viaje. A menudo se ha destacado la dimensión formativa de los relatos de viajes de Goethe. Esa dimensión formativa puede comprenderse mejor en la dimensión simbólica que tuvo esta literatura en la Antigüedad y en la Edad Media. Las diversas variantes de los viajes maravillosos de Alejandro, la literatura cristiana de viajes y los viajeros del folclore medieval componen un enorme tesoro literario, fundamento de otros desarrollos estéticos posteriores ⁵⁹ .

El viaje en el humorismo

Al apropiarse las estéticas serias de las formas clásicas del viaje, sucede que las estéticas humorísticas se ven incitadas a elaborar variantes propias, orientadas a buscar otro tipo de trascendencia. Una de las formas humorísticas del viaje es la fuga. Quizá no sea casual que las dos únicas novelas humorísticas antiguas que se han conservado se dispongan como fugas. El *Satiricón* de Petronio se presenta como la fuga de Encolpio y Gitón de los depravados Licas y Trifena. Y el *Lucio-asno* de Apuleyo trata desesperadamente de huir de su forma asnal y los depravados amos que le van correspondiendo. Algo de huida hay también en el *Quijote*, pues el cura, el barbero y el bachiller Sansón Carrasco persiguen hacerle volver a casa —y lo consiguen, enjaulado una vez, y derrotado la otra—. Las novelas de aventuras de tipo griego presentan sus momentos de fuga —y, por tanto, de humorismo—, aunque no conciban la serie de aventuras como tal fuga sino como encuentro y reencuentro de la pareja.

Otra forma viajera, también prolífica, es el medro. El medro es, en esencia, una burla (no exactamente parodia) de la educación. El medrador es un trickster que desprecia los valores establecidos y busca su provecho. La picaresca es el marco habitual del medro. Pero su campo de acción es más amplio, especialmente en la Modernidad. En la era moderna el medrador adopta formas variadas: dramática o serio-cómica (en *Rojo y negro* o *La Gaviota*), paródica de la educación (*El amigo Manso*)...

Esta breve y esquemática muestra de los diversos caminos que llevan a formas estéticas fundadas sobre la experiencia del viaje por fuerza demanda una exposición superior de esa diversidad formal viajera ⁶⁰. La bibliografía sobre esta cuestión es ya importante. Pero, por encima de los estudios críticos, quizá sobresalga uno que tiene una orientación distinta. Se trata de un escrito dirigido a los autores, no a los estudiosos: el ensayo de Michel Butor «*Le Voyage et l'écriture*» [*El viaje y la escritura*] (1972). Este ensayo muestra

cómo una aproximación preceptiva puede ser superior a una aproximación crítica, todavía dubitativa e insegura (esto es, temática).

El viaje moderno

La Modernidad ha dado un nuevo estatuto estético al viaje. Se ha convertido en uno de los símbolos más frecuentes en la imaginación moderna. El imaginario moderno trata de iluminar el periodo más complejo que ha conocido la Humanidad. Para ello ha puesto en marcha varios recursos. Uno de los recursos más trascendentes es el despliegue de un abanico de símbolos modernos. Entre esos símbolos está el viaje, acompañado de la ciudad, la infancia, la aventura simbólica, la destrucción del paraíso, la crisis... y ciertas figuras nuevas, como el hombre inútil y la mujer libre-andrógino, entre otros. Estos símbolos son formaciones sincréticas que aprovechan la carga de sentido acumulada a lo largo de siglos de andadura estética, tanto tradicional-popular como culta.

Por lo que respecta al viaje —y dentro de la mutabilidad permanente de los símbolos modernos—, la Modernidad lo convierte en señal del cambio de estado de conciencia. Aunque tienen continuidad las formas premodernas del viaje en la novela y en otros géneros, el símbolo-viaje moderno es una marca del cambio vital. Además de jugar un papel destacado en todas las formas de literatura simbolista, desde la literatura infantil a las formas humorísticas— el viaje suele aparecer como una simple escena, una señal, ya sea al principio o al final de las obras, y no pocas veces como elemento central. Desde un punto de vista puramente temático el viaje parece jugar un papel mínimo en *El idiota* de Dostoievski. Sin embargo, la primera escena nos presenta a un viajero, el príncipe Myshkin, llegando a San Petesburgo, tras un largo viaje desde Suiza. Y concluye esta novela con una serie de viajes, entre ellos el de regreso de Myshkin a la clínica suiza del doctor Schneider, de la que había partido al comienzo de la novela. Son muchas las obras modernas en las que el viaje juega un papel central, pero son muchísimas más aquellas en las que el viaje es solo un símbolo, una marca que pasa desapercibida de los momentos decisivos de la obra.

Entre las obras que se fundan en la experiencia del viaje encontramos la novela de aventuras moderna, con Moby Dick de Herman Melville, La isla del tesoro de Stevenson o La llamada de la selva de Jack London, ambas orquestadas como el relato de un viaje, lo mismo que muchas de las novelas de Julio Verne (La vuelta al mundo en ochenta días, Miguel Strogoff, Cinco semanas en globo, Viaje al centro de la tierra...). La búsqueda del sentido de la vida es el motor de la novela simbólica de viajes, de la que son muestras Viaje al final de la noche de Louis Ferdinand Céline, Chevengur de Andréi Platónov o El evangelio según Jesucristo de José Saramago. También algunos poemarios se articulan en torno a la idea del viaje en tanto que se novelizan. Cuaderno de Nueva York de José Hierro es el relato velado de un viaje en busca del amor y de sí mismo. Incluso formas innovadoras de viaje han tomado cuerpo en la literatura moderna: el viaje por el tiempo y el viaje espacial. Son muestras de que el simbolismo del viaje parece inagotable para el imaginario moderno.

El viaje como categoría estética

Volvamos al punto de partida. La crítica moderna ve en el viaje solo un tema, algo de lo que se puede tratar o no en la obra de arte. Con esta panorámica hemos tratado de ofrecer otro punto de vista: el viaje es un fenómeno cultural que ha marcado diferentes caminos estéticos. Dicho en otras palabras, el viaje sirve de fundamento para varias formas estéticas. Tales formas son, a la vez, distintas y tienen en común su remoto origen. Su diversidad les aporta características y funciones históricas bien distintas, pero su origen común les otorga una línea de parentesco que en los tiempos modernos les permite reestablecer vínculos asociativos y reencuentros.

Esta observación tiene cierto interés para comprender la dinámica de las formas estéticas. Tales formas no son mónadas, como creyó la estética del individualismo (especialmente Croce). Tampoco responden a un esquema arbóreo, como se ha entendido en el caso de los géneros literarios en época humanista (Castelvetro) y todavía hoy. El origen de las formas estéticas en diversos regímenes culturales les aporta algo más que una seña de identidad. Les aporta un soplo vital que les permite mantener relaciones vivas por encima de las fronteras levantadas por las grades etapas evolutivas e históricas. Esa dimensión viva de las formas estéticas rige su dinámica asociativa y las tendencias artísticas a la mixtificación y al sincretismo. En su momento —el de la aurora de la historia— la tendencia a la mixtificación se impuso en la imaginación literaria y artística, impulsando nuevos géneros y ofreciendo un panorama estético diverso a la diversidad social que alumbraba la historia. En cambio, el individualismo, el pensamiento que hegemoniza la era moderna, en su ansiedad diversificadora, ha constituido un impulso contrario hacia un sincretismo que revela los impulsos originales tras las formas artísticas históricas.

El idilio moderno

La estética del idilio conoce en la Modernidad una expansión y un polemismo especiales. La Modernidad es un tiempo incompatible con los valores idílicos: la tierra natal, la familia y el trabajo agrícola o artesano. El resultado de tal incompatibilidad es lo que suele llamarse el drama idílico o, en otros términos, la destrucción del idilio. Ya hemos visto presencias del idilio en los capítulos dedicados a grandes simbolistas modernos. Veamos ahora otros dos aspectos: la presencia del idilio en la poesía española del siglo xx y la relación entre idilio y nacionalismo.

El idilio en la poesía española contemporánea

El concepto de idilio no es de uso habitual en la filología española, al menos en la que se orienta al estudio de la literatura contemporánea. Este término se utiliza «para describir un estado idealizado o una escena de tranquila felicidad, especialmente de naturaleza pastoril» a semejanza de los idilios que compusieron Teócrito, Publio Virgilio Marón y Décimo Magno Ausonio (Howatson, 450). De esta forma, idilio ha llegado a ser un sinónimo de bucólico, y se viene utilizando para autores del Siglo de Oro, como Fernando de Herrera o Esteban Manuel de Villegas, y del Neoclasicismo, como Juan Meléndez Valdés, que dio el título de «Idilios» a una colección de su poesía. Con este concepto de idilio es fácil comprender que la línea idílica de la poesía española se desvanezca más allá de los autores y las épocas que buscaron la imitación de la poesía clásica grecolatina. Y, sin embargo, esta nota pretende reivindicar la enorme relevancia que tiene esta corriente en la poesía española contemporánea, en obras como las de A. Machado, F. García Lorca, C. Rodríguez y otros muchos. Si no se aprecia esa presencia, difícilmente podrá concebirse una de las primeras líneas de continuidad de la poesía española contemporánea.

Pero necesitamos recuperar el concepto de idilio en su plenitud para salir de esa versión, hoy común, que lo reduce a una cuestión de imitación de los clásicos. Este concepto tuvo su momento de esplendor en la estética idealista alemana. Como ya dijimos, Schiller le dedicó páginas magistrales en su estudio *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Naturalmente, Schiller no inventa nada. Tanto los estudios bíblicos como la filología clásica alemana del siglo xviii habían reparado en la trascendencia de lo idílico en sus respectivos dominios. Schiller se limita a apuntar la corriente idílica como una de las tres corrientes esenciales en la poesía moderna, la que él llama poesía sentimental. Ya en el siglo xx, Bajtín retomó este concepto en varios momentos de su obra y, sobre todo, expuso las diferentes orientaciones de lo que dio en llamar cronotopo idílico a

lo largo de la historia literaria. También apuntó el origen prehistórico de esta estética. En efecto, la primera etapa del idilio es la expresión de una estética agrícola que pone por encima de todo el crecimiento y la prosperidad de la familia. En la historia, el idilio se muestra como la primera forma de identidad. Lo esencial del idilio vendría a ser que forma un mundo sobre el espacio familiar, y que el tiempo tiene en ese mundo una importancia mínima —se tiende a concebir como un ciclo, como una repetición—. La representación de ese espacio admite distintas modalidades, distintos temas: el nacimiento del amor, el crecimiento de la familia, el trabajo familiar... También admite distintos géneros. Esa es la explicación de que lo idílico dé lugar tanto a poesía (las églogas) como a novela (la novela pastoril, pero también la novela regional o la novela de la tierra latinoamericana). No falta la representación de lo idílico en otras artes, como la música (baste recordar Las cuatro estaciones de Antonio Vivaldi) o la pintura (Thomas Gainsborough, John Constable o Claude Monet, por ejemplo, presentan una orientación idílica en sus obras). La representación del mundo familiar —muchas veces, de la tierra natal— permite la creación de una identidad primigenia, y esa ha sido una de las tareas centrales de la literatura y el arte. También en la Modernidad la recuperación de esa identidad primigenia —la que hunde sus raíces en la naturaleza— ha sido un objetivo de la creación literaria y, más en concreto, de la creación poética, aunque, lógicamente, presente cambios notables respecto a su representación en épocas anteriores.

La filología tiene mucha más sensibilidad para apreciar las diferencias que para percibir las grandes vetas de la creación. Por poner un ejemplo, entre Campos de Castilla de A. Machado y Canciones o el Diván del Tamarit de Lorca es fácil señalar diferencias temáticas y formales. Resulta algo un poco más difícil apreciar la comunión de estas obras en la corriente idílica de la poesía. Más allá de las correspondencias y divergencias estilísticas y temáticas, esas obras comparten la necesidad de identificación con una tierra, la observación de momentos ligados a los ciclos estacionales o diarios, al crecimiento o a la decrepitud, a las labores agrícolas, a los aspectos familiares, etc. Esa identificación con la tierra conforma un estilo poético lleno de resonancias naturales, y permite la sublimación de sensaciones y realidades comunes. En el

caso de Machado esta estética idílica se percibe ya en Soledades, y ha sido entendida como una orientación modernista. Limoneros, naranjos, ocasos, tardes, niños... son elementos idílicos. «La tierra de Alvargonzález» representa el drama idílico pleno. Se trata de la destrucción del idilio. El estribillo de este romance concentra lo esencial de la estética idílica con un sesgo dramático:

La tierra de Alvargonzález

se colmará de riqueza,

y el que la tierra ha labrado

no duerme bajo la tierra.

El ideal idílico y bíblico de la tierra prometida, imagen viva del crecimiento, es la muestra más contundente de la búsqueda de la identidad, pero de una identidad originaria, primigenia.

En la obra de Lorca volvemos a encontrar todos los elementos del idilio. No solo los que pueden parecer más tópicos: cielos de abril, manzanos, naranjos... También los dramas idílicos iluminan la poesía lorquiana. En muchos poemas puede apreciarse el drama idílico (aunque los grandes dramas idílicos los llevó al teatro). Los «Romances históricos» del Romancero gitano son muestras de ello. En especial el romance bíblico «Thamar y Amnón» alcanza el mismo grado de condensación idílica que «La tierra de Alvargonzález». Natalia Arséntieva ha llamado la atención sobre el paralelismo existente entre la estética idílica lorquiana y la del poeta ruso Yesenin ⁶¹.

Pero esta estética idílica no se agota en la primera mitad del siglo xx. En la segunda mitad ha continuado ofreciendo notables obras poéticas. No suele adoptar esa máscara de popularismo, de apego al folclore, que resulta inseparable del idilio de la primera mitad del siglo. Tiende también a combinarse con otras estéticas en el simbolismo moderno, especialmente con el sentimentalismo. Esa

tendencia a la mixtificación favorece su expansión. Lo mismo adopta el disfraz garcilasista (en Escrito a cada instante de Leopoldo Panero, en Abril de Luis Rosales, en Poesías al margen de Dionisio Ridruejo), que adopta tintes más airados (en Esto no es un libro o Que trata de España de Blas de Otero, o en Quinta del 42 y Cuanto sé de mí de J. Hierro), o un perfil existencial (en la poesía de Carlos Bousoño) o intelectual (en la de José María Valverde). La estética idílica, en su expansión, llega a ser tomada por un lenguaje poético gastado que necesita alternativas. La reivindicación de la poesía de la experiencia o de la poesía conversacional, el recurso al didactismo o al hermetismo, no pueden entenderse sin constatar una reacción en diversos grados y niveles de conciencia a la hegemonía absoluta de esta estética. Y, sin embargo, el idilio no puede agotarse, y ha de ofrecer continuamente nuevas posibilidades en un mundo en el que la construcción de una identidad es indispensable para la supervivencia.

La prueba más inmediata de esa permanencia de la poesía idílica es la obra poética de C. Rodríguez. Con Don de la ebriedad, Conjuros, Alianza y condena o El vuelo de la celebración la poesía idílica recupera momentos de esplendor semejantes a los de la primera mitad del siglo xx. No en vano se ha escrito que Rodríguez es un poeta inclasificable. Cuando los partidarios de clasificar y programar la creación literaria por etapas más o menos simples y uniformes parecen alcanzar su objetivo, siguiendo las lecciones de Procusto, la afloración —cual ave fénix— de la estética del idilio viene a descomponer el orden de generaciones y corrientes.

Pero volvamos al problema central que nos plantea la poesía idílica: la posibilidad de construir una identidad volviendo a las raíces naturales de la existencia —la tierra, el espacio familiar, la infancia...—. Los poetas citados han utilizado ese recurso con propósitos, medios y resultados bien distintos. Lo mismo puede servirse de un paisaje de postal (el Moncayo azul y blanco machadiano) que de una pared de adobe (C. Rodríguez en Conjuros). Lo mismo puede servir al entusiasmo patriótico que a la denuncia social. La construcción de una identidad por la vía de la recuperación del origen puede tener muy distintos sentidos. Pero no es el relativismo la lección que nos debe aportar la contemplación de un siglo de poesía idílica, sino la ambivalencia de la creación

poética, que debe combinar la continuidad con la toma en consideración de los vaivenes de la historia. Y esos vaivenes no se manifiestan en las vicisitudes temáticas o versales de la poesía, sino en el recurso a la construcción de una identidad originaria, y en la actitud vital que ese recurso expresa. La búsqueda de la belleza en paisajes provincianos acentúa a lo largo del siglo una cierta decadencia, una cierta inseguridad, a veces disimulada por entusiasmos dudosos.

Para entender mejor ese proceso de construcción de la identidad originaria, quizá debamos confrontarlo con el proceso contrario: la construcción de la identidad nueva, la del aprendizaje, que también ha tenido su expresión en una estética didáctica —ya se llame de la experiencia, hermética, moral o social—. La imparable tendencia moderna a la mixtificación hace que la propuesta de la identidad originaria haya buscado también compromisos y maridajes con la propuesta alternativa de identidad renovada. Un ejemplo de esta convergencia es la obra de Gil de Biedma. Biedma tituló su obra seleccionada y reunida *Las personas del verbo*. En la contraportada del libro incluyó una confesión poética en la que define las tres personas del verbo: Calibán, Narciso y el Big Brother. Naturalmente, el verbo es el verbo del Yo. Esas tres voces definen la identidad del poeta-personaje. Pues bien, esas tres voces son el efecto de una fusión entre la línea idílica y la línea didáctica (no en vano tituló uno de sus libros *Moralidades*). Las muestras de esa fusión de las dos líneas en la obra biedmiana son muchas, pero pocas tan claras como el poema «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera». La reflexión del paseo solitario sirve para imaginar a los padres del poeta —antes de su nacimiento— en el mismo paseo por Monjuïc, en el año de la Exposición. Los «chavas nacidos en el sur» le devuelven al presente y le permiten reunir «mi pasado y su porvenir», esto es, una reflexión histórica. Quizá el choque entre las dos líneas poéticas —la sublimación idílica y el realismo— sea el fundamento de la ironía biedmiana.

En obras más recientes pueden apreciarse nuevas posibilidades de esa mezcla entre lo idílico y el realismo antipoético y reflexivo. Las arenas de Libia y *El cielo* de Manuel Vilas presentan la vena erótica —anacreóntica— del idilio, en un entorno de escepticismo y con una inversión de la sublimación habitual. Pentateuco para

náufragos de José Luis Rodríguez García propone una reflexión histórica consoladora acerca de la Quimera desolada. Y esta consolación poética basa su esperanza en una imagen conceptual del idilio —quiero decir, muy despersonalizada, en la medida en que dicha imagen no quiere ser la de un individuo, sino la de toda una generación—. Incluso Hierro reverdeció pasadas alucinaciones volviendo a la veta idílica, con un denso envoltorio hermético, en Cuaderno de Nueva York. No siempre esta tendencia mixtificadora da lugar a una fusión de imágenes de huellas borrosas. El gran criminal de D. Cañas muestra dos caras, dos líneas: la infernal y «bajorrealista» de la gran urbe —con su carga de surrealismo y reflexión— y la tierna y apacible «rural,» como la define el propio autor. Esta línea rural lleva el sello indeleble del idilio —la tierra natal, el amor y el trabajo—. El poema «Camioneros» constituye una poderosa concentración idílica dotada de un lenguaje renovado. Esa renovación difícilmente puede provenir del idilio mismo —un discurso conservador por naturaleza, porque ha de mirar siempre al origen, al pasado—. Es, más bien, el reflejo de otra línea mejor dotada para la renovación.

Pero la ejemplificación nos ha desviado de nuestro propósito inicial: comprender algo de la actual deriva del idilio, y comprenderlo en diálogo con las otras grandes líneas de la poesía contemporánea. Quizá ahora estemos algo mejor situados para entender que la deriva del idilio es la deriva de la poesía misma. El idilio es el lenguaje convencional y natural de la poesía y lo sigue siendo en la música pop. En el mundo moderno ese lenguaje conlleva una interrogación sin respuesta acerca de la identidad originaria. Pero ese lenguaje no es el vehículo más adecuado para la investigación poética. Otros discursos se ofrecen ventajosamente al poeta para la tarea de renovar el género. Y el poeta moderno es una víctima de Sinis, el mítico bandido que ataca a los caminantes y los tortura encadenándolos a dos pinos curvados en sentido contrario. El dilema entre la identidad originaria y su lenguaje natural y la identidad sobrevenida por el aprendizaje y su lenguaje renovado está en la raíz de la creación poética moderna. De tanto en tanto, renace Teseo —el asesino de Sinis— para resolver esta tensión.

Idilio y nacionalismo

Quisiera entablar una vía de diálogo con la obra del hispanista y galeguista Xoán González Millán (1951-2002), al menos en el ámbito que he percibido como esencial de esa obra, lo que él mismo llamó «la experiencia de subalternidad», expresión que sirve de subtítulo al que quizá sea su libro más ambicioso, *Resistencia cultural e diferencia histórica* (2000). Mi primera pretensión fue confrontar la línea de pensamiento seguida por González Millán con las teorías de la identidad que se han orientado a la comprensión del conflicto surgido en la serie individuo, comunidad local y estado-nación. Pero pronto me di cuenta de que era una labor que no merecía la pena. Las teorías de la identidad no suelen ser sino justificaciones mejor o peor articuladas del gran mito de nuestro tiempo, el de la identidad. Por eso me decidí por una tarea menos actual y, quizás, más productiva: confrontar las ideas de González Millán con cierta teoría estética, una estética que de momento llamaré calvinista, y que he de explicar más adelante. El resultado va a ser una confrontación, entre un punto de vista político y otro estético, en la que no va a haber ni vencedor ni vencido. Se trata simplemente de mostrar las posibilidades de comprensión de estos y otros problemas desde una perspectiva distinta de la política, que es la habitual de nuestra época, y distinta también de la prepolítica, que es el terreno en el que se sitúa el planteamiento identitario. Esa perspectiva es la crítica estética, que puede tener, en mi opinión, un alcance mayor del que suele tener la crítica política.

Dicho esto, quizá convenga empezar por concretar el problema, cuyo fundamento se encuentra siempre en una imagen estetizada de la tierra natal. Estas imágenes abundan en todas las culturas y literaturas, tanto las que se fundan en marcos nacionales como los que apuntan proyectos emergentes de marcos nacionales. Daré un ejemplo tomado de unas declaraciones del escritor gallego Ramón Otero Pedrayo, que, preguntado por su idea de Galicia, respondía: «A min gustaríame unha Galicia grande e campesiña, cos seus fillos na terra, vencellados a terra, vivindo pra a terra; gustaríame unha

grande república campesina para o meu país, verdecida, nova, agromando como a primavera» (Freixanes, 37-38). He aquí una imagen a la vez idílica y nacionalista. La reivindicación de la Gran Galicia como república campesina se ve revestida de los atributos idílicos de la renovación y de la primavera, con sus habitantes-hijos enraizados en la tierra natal que acoge a la gran familia. Es tan común esta imagen híbrida —mitad familia, mitad estado-nación— que muchos creen que se trata de una unión natural. Y, sin embargo, es, como digo, un híbrido de idilio familiar y nacionalismo, fundado sobre la estetización de la imagen de la tierra natal al servicio de un proyecto político soberanista —por utilizar un término frecuente en la actualidad española—. Esto significa una respuesta política a otros proyectos nacionalistas, el español y quizá también el portugués.

Ese tipo de imagen híbrida ha tenido una gran difusión cultural. En la política, en la educación —como cuestión lingüística e histórica— y en las artes, incluida la literatura, la presencia de estas imágenes cumple un papel esencial para la formación de una identidad política. Pondré un ejemplo bien conocido y espero que poco polémico. Recordemos los murales pintados por Diego Rivera en el Palacio Nacional en la Ciudad de México. En estos murales se muestra al pueblo azteca viviendo de la misma forma que Otero Pedrayo quiere para Galicia, con sus hijos ligados a la tierra, viviendo para la tierra en pleno esplendor primaveral. La principal diferencia entre los murales de Rivera y la declaración de Otero Pedrayo estriba en que los murales constituyen una serie histórica que continúa con la llegada de los españoles, la consiguiente derrota de los aztecas y su posterior esclavitud, esto es, la destrucción de la imagen idílica. Esa misma imagen de la destrucción del idilio está presente en obras de otras muchas culturas. Estas imágenes nos remiten a un origen histórico determinado, nos ofrecen una identidad apegada a la tierra. Conviene recordar que los apellidos tienen dos orígenes: uno, el patronímico, es decir, el nombre del padre o de la familia; y otro el de la tierra natal (Heráclito de Éfeso, Jesús de Nazaret, Luciano de Samósata...). No son dos métodos opuestos, sino complementarios. De la misma manera que la pertenencia a una familia identifica, la pertenencia a un pueblo, barrio o lugar también otorga una identidad. La cuestión es si se trata de una identidad individual o

colectiva, lo que puede llegar a significar nacional.

La obra crítica de González Millán parte de un principio nacionalista: la necesidad de activar la movilización de una —hipotética— sociedad civil gallega frente a las instituciones del Estado Español y de la Unión Europea. Se trata de un nacionalismo con un cierto matiz escéptico y, sobre todo, social y plural. El objetivo de esa movilización es alcanzar una hegemonía cultural nacional gallega, gracias a la institucionalización de unos espacios sociales nacionales —un ámbito cultural autónomo— en los que se desarrollen movimientos de resistencia frente a procesos de uniformidad derivados de la lógica globalización del capital y de la «pseudoeuropeización». El resultado sería la reconfiguración de la identidad nacional gallega, fundada en un proyecto nacional. En otras palabras, la propuesta de González Millán es un llamamiento a la resistencia cultural gallega frente a la globalización, entendida como una integración en un marco superior, ya sea español o europeo. Esa resistencia cultural se basaría en el cultivo de la diferencia histórica y nacional, como salvaguardia de la pérdida de identidad. No es un proyecto muy distante del que definió Otero Pedrayo ya en 1930: «Galicia comenza a ser outra volta historia desque adeprende os camiños para atopar a súa conciencia y deixou de andar como unha cega arredor de si» (193). Me refiero al proyecto de la generación «Nós», del que la obra de González Millán se puede considerar una reelaboración pluralista e integradora.

Parece, pues, evidente que la propuesta de González Millán es una propuesta nacionalista —eso sí, con sus matices sociales, gramscianos y su escepticismo—. La pregunta es ahora si esta propuesta es también idílica. El discurso teórico de González Millán no suele hacer concesiones a la imaginación literaria. Se trata de un discurso modelado y depurado según las reglas de la teoría crítica. Pero hay un resquicio que nos puede permitir pensar que la sombra del idilio actúa sobre la teoría: la certeza de que la identidad gallega necesita un proceso de defensa y desarrollo autónomos de otros poderes o identidades ajenas. Esta idea conlleva en su fundamento la lógica de una oposición entre lo puro y natural (la identidad gallega) y la mixtificación que produce la uniformidad cultural española o europea. Tras la lógica identitaria del nacionalismo suele operar la estetización de lo idílico.

Pero me interesa mostrar ahora otra cara de esta cuestión: la de los cultivadores de lo idílico que no sustentan un proyecto nacional soberanista. Se pueden proponer otros ejemplos tomados del ámbito cultural gallego: Valle-Inclán y Manuel Rivas. Valle-Inclán, en obras como *El embrujado* o el ciclo de la guerra carlista, nos muestra la destrucción del idilio gallego. Antes que él lo había hecho Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa*. Se trata de imágenes del régimen familiar del campo gallego, atravesadas por faenas agrícolas, que muestran la degradación y desolación de ese ámbito familiar y natural, símbolo de lo gallego. La diferencia con Otero Pedrayo y otros es que esa imagen de degradación no se instrumenta para un combate político con el nacionalismo español. El caso de Rivas es claro; *La lengua de las mariposas* nos ofrece una imagen de la ruptura del idilio desde un punto de vista social. Quizá convenga que veamos este mismo problema desde otras latitudes, en una suerte de comparatismo. Otras dos muestras de literatura idílica las podemos tomar de la gran literatura latinoamericana: *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*. En el primer caso, se ha dicho, no sin cierta razón, que la gran novela de García Márquez es la epopeya de América Latina. Y digo que no sin cierta razón porque la gran dimensión temporal que supone esta novela permite y justifica la lectura alegórica, pese a las limitaciones que suele contener este tipo de lectura y a las conclusiones que puede deparar aplicada a esta obra. No es el momento de discutir las lecturas de *Cien años de soledad*, y solo me interesa destacar ahora que la lectura política de esta novela merecería más atención de la que puedo dedicarle ahora. El caso de la novela de Juan Rulfo permite una mayor claridad. He aquí una muestra pura de la destrucción del idilio. Toda novela de la tierra lo es.

Quizá sea el momento de señalar una proposición inicial en el acercamiento al problema de la relación existente entre la estética idílica y el nacionalismo político. Tanto en Latinoamérica como en Galicia lo idílico constituye el primer impulso estético. También en la literatura vasca sucede algo parecido. La importancia de lo idílico es central en esta literatura. Y hoy se tiene por su escritor más lúcido a Bernardo Atxaga, que es otro cultivador de lo idílico en todas sus facetas. De estos datos podríamos extraer la conclusión de que las culturas que han visto interrumpida, alterada o subordinada su propia evolución están condenadas a buscar refugio en la estética

idílica, ya sea doliéndose de la destrucción del ámbito originario —el drama idílico—, ya sea recreándose en la regeneración del idilio familiar-nacional.

Una objeción puede y debe hacerse a esta primera tesis. Tanto en América Latina como en Galicia y el País Vasco, la cultura que ha perturbado, incomodado o subordinado a las culturas locales ha sido la española. Pues bien, también en la cultura española del siglo xx podemos apreciar la clara hegemonía de la estética idílica, como hemos visto.

Esa presencia del idilio en la literatura española del siglo xx nos va a servir para formular una segunda hipótesis que corrige la primera. La estética del idilio tiene un gran peso en las literaturas hispánicas por la misma razón que lo tiene en otras literaturas y culturas: porque da una respuesta contundente —de orden estético— al problema de la identidad, el primer problema de la Humanidad actual. Explicaré esto de la forma más breve que me sea posible.

La Modernidad ha generalizado los derechos humanos. Todo individuo es sujeto de derechos garantizados por el Estado, y de deberes para con ese mismo Estado, que se atribuye la representación de la humanidad nacional —si se me permite la ironía—. Esa universalización de los derechos, en cambio, no ha producido una vida feliz, como esperó la intelectualidad que hacia 1800, aproximadamente, alumbró el gran proyecto moderno. Nos encontramos, por el contrario, con la paradoja de que a mayor bienestar material —aquí sí que hay que reconocer que hemos avanzado mucho en dos siglos— se da un mayor malestar espiritual o psíquico, como prefieran. En otras palabras, la sociedad del bienestar material es la sociedad de la crisis de conciencia y de identidad. Evidencias de ese malestar son la proliferación de problemas mentales, la profunda crisis de los sistemas educativos de Occidente y la desorientación generalizada que todos sufrimos, en mayor o menor medida, en el mundo del consumo y del bienestar. Algunos intelectuales no pueden evitar volver la vista hacia la sociedad de la escasez, que sufría estos problemas en una proporción mucho menor y parecía poder combatirlos sin esfuerzo. Ese volver la vista hacia la sociedad de la escasez permite varias opciones, muy distintas entre sí. Algunas tienen que ver con el

conservadurismo político. Otros no ofrecen esa lectura política; incluso pueden ser leídos en un sentido político opuesto, y entre ellos está la opción estética que ofrece el idilio.

La solución que ofrece la estética idílica moderna a los problemas de la identidad es la del retorno a los orígenes, una visión estilizada del origen, en el que antaño se encontraba la sagrada alianza con los dioses fundadores. Esa imagen del origen nos ofrece un asidero, un fundamento para afirmar nuestra identidad. Esa identidad no será ya un fluido inaprensible, puro gas, sino que puede palparse, fijarse y concretarse en un escenario determinado. Esa imagen del origen ofrece, en esencia, dos tipos de tratamiento: el individual y el colectivo-nacional. La primera adopta en la literatura la forma del localismo. En el caso de la novela española suele hablarse de novela regional para lo que más bien es una novela rural, con una tipificación geográfica muy fuerte. En una perspectiva más amplia, suele hablarse de novela rousseauniana para aquella que combina elementos sentimentales (es decir, individuales) con un fundamento idílico rural o regional. Además de las novelas del propio Jean-Jacques Rousseau cabe recordar las de Turguéniev, en el siglo xix, y las de Jorge Amado en el siglo xx. Esas obras no admiten un tratamiento nacionalista. En cambio, otras sí que admiten la lectura nacional. El caso más claro es el de Cien años de soledad y su huelga de la compañía bananera, además de algún otro detalle, como el del jamón de Virginia. Pero lo fundamental no es tanto distinguir entre obras idílicas que admiten esa dimensión nacional o no, sino comprender cómo la estética idílica o la imagen del origen sirve a un sector de la crítica para fundar la instancia cultural nacional, en palabras de González Millán: el marco autónomo de la resistencia cultural y de la diferencia histórica. De esta manera, el arte de lo originario deviene en fundamento legitimador del nacionalismo.

El nacionalismo propone una salida a la crisis de la identidad, una salida colectiva y, desde luego, falaz, pues halaga y atrae con las apariencias de fortaleza y regeneración de las identidades necesitadas. Ofrece a cambio un refuerzo de la cohesión social que lo hace muy útil para las sociedades nacionales a costa de crear una polarización con los sectores no nacionalistas. En esto el nacionalismo no se diferencia de otras estrategias contemporáneas

para resolver el problema de la identidad. Pero, en realidad, este problema es irresoluble porque es un falso problema. La identidad es un concepto necesario para sobrevivir en una sociedad desigual. Y es un concepto innecesario y ridículo si se trata de vivir en una sociedad de iguales. En otras palabras, la solución para el problema de la identidad es diluir el problema de la desigualdad en el reconocimiento de la igualdad esencial de los humanos. La cultura de la Modernidad afirma esa igualdad de derechos, pero la afirma de manera hipócrita. Es la sociedad de la tolerancia de la desigualdad y, como explicó Calvino —en *El barón rampante*—, la tolerancia es la tapadera de la hipocresía. No quiero decir con esto que sea preferible la sociedad de la intolerancia. Si no podemos habitar un mundo de igualdad, nos conformaremos con el mundo de la tolerancia. ¡Qué remedio! Quiero decir que el problema de la identidad es la gran trampa del lenguaje moderno y que las presuntas soluciones a este problema son las grandes falacias de nuestra época.

En general, el pensamiento actual sobre la identidad se ha orientado más a buscar remedios de salidas positivas al problema que a desenmascararlo. La razón es clara, esta cuestión se vive ahora como una necesidad perentoria y todas las propuestas para resolverla tienen una excelente acogida. Otra cosa es su utilidad. La utilidad se encuentra hoy en blandir algún tipo de identidad, aunque sean identidades minoritarias, subordinadas, pues se juzga de todo punto imposible sobrevivir sin identidad en la sociedad de la diferencia. Y, en política, el nacionalismo parece una opción identitaria más fuerte que las habituales identidades ideológicas (derecha e izquierda).

Quizá mi posición parezca intolerante con el nacionalismo. He de decir que es discrepante. En verdad, mi posición sobre el nacionalismo es la misma que la que definiendo frente a otros paradigmas políticos e intelectuales de nuestro tiempo, una posición calvinista; calvinista de Italo, el escritor —no de Jean, el teócrata franco-ginebrino—. Quiero decir que es una actitud distanciada de esos paradigmas, de la misma manera que el barón rampante se distancia de su tiempo no pisando el suelo y habitando en la distante altura de su república arbórea universal. Esa distancia no me impide disfrutar de las obras que emergen de la estética del

idilio, pero sí que me salva de tomarlas y de tomar la cultura entera (o su porción nacional) como fundamento de una identidad nacional o colectiva. Sí quiero señalar que, cuando los criterios políticos y los estético-literarios entran en el mismo campo de juego, los literarios siempre salen perdiendo. En otras palabras, en nuestro tiempo los discursos que pretenden fundir los dos niveles están condenados a subordinar la literatura a la política. El pensamiento de nuestro tiempo no reconoce otra instancia más profunda y relevante que el poder y su discurso, la política. Y los elementos artísticos y culturales le parecen meros instrumentos para el juego de poder. No pretendo negar que desde la creación y la crítica literarias se pueda hacer política. Lo que quiero negar es que haya que juzgar esa creatividad y esa productividad con criterios políticos y no con los criterios estético-literarios, que les son propios. En mi opinión, esos criterios estético-literarios son mucho más profundos y significativos que los políticos, y deben ser tomados con mayor atención para el estudio literario. No quiero decir que haya que cerrar los ojos ante la política y sus consecuencias. Solo que esta debe ser tomada como una acción efímera y mucho menos trascendente de lo que solemos pensar. En otras palabras, que la esfera de lo político no es la que rige el destino de la cultura, del arte y de la literatura, y mucho menos el de la vida, sino al revés, una sierva de las instancias que rigen los destinos del mundo. Quizá sea conveniente no seguir adelante y dejar aquí un debate para el que, al principio, he dicho que no iba a haber vencedores ni vencidos.

En conclusión, comparto la voluntad y la sensibilidad de aquellos que, como González Millán, ven la necesidad de comprender, conservar e, incluso, acrecentar las literaturas y culturas minoritarias. No comparto la voluntad, expresada por Otero Pedrayo, de componer con esas culturas y literaturas la justificación para grandes o pequeñas repúblicas campesinas. Los regímenes políticos campesinos de nuestro tiempo han sido y son demasiado crueles y autoritarios, y de ninguna manera podría soportarlos, ni siquiera por el reducido margen de tiempo que cabe suponer a una visita turística. Por fortuna, las literaturas nunca pueden ser campesinas en el sentido en que lo han sido esas repúblicas. Quizá tampoco sean minoritarias. Minoritarias son las lenguas que no alcanzan a ocupar un gran dominio cultural, pero sus obras son tan

grandes como el espíritu que contienen y no conocen otras limitaciones que las que asume su propio espíritu.

Las costumbres

La escuela española de filología ha creado la noción de costumbrismo. Se trata de un concepto de perfil impreciso, aunque suele presentarse asociado al siglo xix. Tanto su contenido como sus límites temporales son difusos. Su asentamiento en la historia de la literatura española es tan firme como su ausencia en otras historias literarias europeas. Solo en la filología gallega y en la portuguesa vemos asomar tímidamente el concepto de costumismo, aunque el Dicionário de termos literários de Massaud Moisés, la mejor obra de este género en el ámbito portugués-brasileño, lo ignora, pese al rigor y puesta al día de esta obra.

Esta singularidad de la filología española tiene su parangón en otros momentos de las demás filologías europeas e, incluso, de la propia filología española, como es el caso de la novela picaresca. A veces una obra o un hecho singular reconocido por la historia literaria nacional sirven para iluminar al conjunto de las filologías occidentales. Es el caso de conceptos como Bildungsroman, acuñado por la historia de la literatura alemana a partir de Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister de Goethe. La filología francesa había creado el concepto de roman pédagogique para explicar Las aventuras de Telémaco de Fénelon y el Emilio o De la educación de Rousseau para cubrir un espacio similar. Y aunque ciertos filólogos buscan conceptos distintos para cualquier diferencia, por pequeña que sea, existe hoy un consenso en que se trata de un mismo fenómeno: la novela de educación. La novela de educación puede recibir otros nombres: novela de formación, novela de aprendizaje, Erziehungsroman..., además de los ya señalados. Esta variación puede conllevar errores de apreciación o polémicas superficiales, pero permite reconocer un fenómeno internacional. Hoy es impensable la investigación sobre la novela sin reconocer ese concepto, con las denominaciones o matices que se quiera.

También se dan casos en que ese reconocimiento no alcanza (quizás, por el momento) la universalidad, a pesar del interés de la

propuesta. Así ocurre, a mi juicio, con la noción de hombre inútil de la filología rusa. La figura del hombre inútil como personaje central de la novela moderna tiene validez innegable y un alcance sorprendente —como hemos visto en el capítulo que le hemos dedicado—. Sin embargo, solo parece tener reconocimiento entre los historiadores de la literatura rusa. Hay que señalar que su tarea fue fácil. Turguénev se retrató como hombre inútil en su *Dmitri Rudin* y llenó sus obras de hombres inútiles. Otros le siguieron. Dado que el personaje novelístico contemporáneo suele declinar las infinitas variaciones de esa figura, cabe suponer que el futuro le deparará el reconocimiento que demanda.

Pesquisa sobre el costumbrismo

Volvamos ahora a nuestro costumbrismo. ¿Reclama este concepto un reconocimiento internacional? ¿O es solo un término de andar por casa, algo típicamente español? Al menos, parece inevitable reconocer que algo ocurre con la literatura española del siglo xix que reclama ese concepto, aunque la teoría que contiene esa categoría quizá no sea suficiente o la más idónea para el caso ⁶².

Comenzaremos nuestra pesquisa sobre el costumbrismo indagando los argumentos a favor de tal concepto. Los mejores argumentos a favor del costumbrismo proceden de los estudios sobre dos géneros literarios que tuvieron importante presencia en la cultura del siglo xix español: el artículo de costumbres y la novela. Cabe apuntar, antes de seguir adelante, que hay otras fuentes del costumbrismo: el teatro popular (en especial, la zarzuela), las ilustraciones periodísticas y publicitarias, las artes plásticas, la poesía popular (las coplas y los romances) y, por último, el cine y ciertos seriales radiofónicos. Pero, quizá sea lógico que demos prioridad a las dos fuentes que más interés han suscitado en los estudios literarios: periodismo y novela, como hemos señalado.

La vertiente periodística del costumbrismo decimonónico es la mejor estudiada. Ha recibido minuciosos estudios y precisas síntesis. Me permito destacar en el capítulo de las síntesis la entrada «Costumbrismo» en el Diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez Calderón. Alguien con esos apellidos estaba obligado a dar una lección magistral con tal entrada. Y el resultado es excelente. Solo puede ponerse un reparo: que no se detiene en las otras fuentes del fenómeno costumbrista. Los estudios del periodismo de costumbres han descrito con precisión los temas, los tratamientos estéticos (satírico y cómico), las características del género, las publicaciones más relevantes, las influencias francesa e inglesa recibidas y, sobre todo, los autores que merecen destacarse. Quizá falte en esos estudios algo que echaremos también en falta en otros ámbitos de la historia literaria española: preguntarse el

porqué de ese interés decimonónico, y en qué se diferencia de otros momentos que también han orientado su mirada hacia las costumbres (en la Antigüedad, en el Siglo de Oro o en la actualidad). Volveremos más adelante sobre estas cuestiones.

Pasemos a considerar la vertiente novelística del costumbrismo. No es precisamente un aspecto descuidado por los estudiosos. Tenemos excelentes estudios, aunque aquí el margen de mejora puede ser considerable. Quizá la razón de este desequilibrio con el periodismo estribe en la imprecisión del concepto de costumbrismo. Mientras que en los artículos de costumbres está claro que se analiza y critica una costumbre —por ejemplo, la fiesta de los toros en el artículo-ensayo de Mariano José de Larra—, no está tan claro el objeto que han de ofrecer las novelas. Una de las ideas más generalizadas sostiene que las novelas costumbristas albergan cuadros de costumbres, que constituyen un precedente del realismo. Esta fórmula es muy imprecisa, pues se presta a confusión con las novelas populares de contenido social, los folletines. Podemos preguntarnos qué se puede hacer con esta imprecisión. Quizá una respuesta a tal demanda sea fijarnos en ciertas pistas que ofrecen algunas novelas. Es sabido que Cecilia Böhl de Faber defendió su novela *La Gaviota* como un intento de aclimatar a España la novela de costumbres, en el proceso previo a su publicación. Dice en el prólogo a esta novela:

Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela. La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar.

Y en verdad, no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar.

Al trazar ese bosquejo, solo hemos procurado dar a conocer lo natural y lo exacto, que son, a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres (39).

Estas líneas apuntan la ambigüedad posterior del concepto de costumbrismo. Se sitúan entre dos realidades distintas, aunque emparentadas, el ensayo de costumbres y el material folclórico, tan grato a los espíritus sensibles del siglo xix. Costumbrismo, como categoría, debe fundarse para ser funcional bien en el ensayo-artículo de costumbres, bien en el material folclórico; pero si pretendemos aunar ambas cosas el concepto deparará confusión, que es lo que sucede ahora. Para Fernán Caballero esta mezcla es, por completo, legítima. El subtítulo de esta novela reza: «novela original de costumbres españolas». Esto es, puede copiar sus cuentos —el de «Medio-pollito», sin ir más lejos— pero es original en la medida en que se apoya en cuadros de costumbres, aspecto que subraya el prólogo al cuestionar el estatus de novela.

Y, sin embargo, la misma novela nos ofrece una idea del género, casi una teoría, que es necesario tener en cuenta. En el capítulo IV de la segunda parte tiene lugar una explicación acerca de la novela. Rafael, presunto novelista, explica que caben cinco tipos de novela: la novela fantástica, la novela heroica o lúgubre, la novela sentimental, la novela histórica y la novela de costumbres. Las tres primeras las rechaza por no ser apropiadas para el espíritu español. La novela histórica sería cosa de escritores sabios. La novela de costumbres, en cambio, es «la novela por excelencia [...] útil y agradable» (214-215). Esta lección sobre la novela y sus géneros viene a cuento de una opinión vertida por el personaje: que no es posible una novela sobre la virtud. No parece este el criterio de Fernán Caballero, pues *La Gaviota* es, en parte, la novela del virtuoso Federico Stein, complementada por el relato de la perversidad de Marisalada, una *femme fatale*. Ocurre además que esta paradoja se repite multiplicada en otra de las novelas que es obligado considerar: *la Vida de Pedro Saputo*, de Braulio Foz. El sentido de esta paradoja puede ser interpretado así: tanto *La Gaviota* como *la Vida de Pedro Saputo*, aun con un alto contenido de costumbres, son algo más que novelas costumbristas, pues están

trascendidas por la virtud de Saputo y de Stein (y por la perversidad de Marisalada). De esta contradicción podemos extraer una conclusión provisional: que, aunque los cuadros de costumbres son materia asimilable y asimilada por la novela, no bastan para dar forma a la novela.

En el caso de la novela de Foz esto es particularmente claro. Gran parte de la novela está fundada en cuadros de costumbres y en cuentos y leyendas tradicionales. En especial, los viajes por el Alto Aragón y por España surten en abundancia de imágenes de costumbres a la novela. Pero la figura del sabio y filósofo Saputo las trasciende, de la misma manera que el Esopo de la Vida de Esopo trasciende los relatos tradicionales y las anécdotas que contiene. En resumen, que, en lo que hace a la novela, ni la presencia de cuadros de costumbres ni de literatura tradicional (cuentos, leyendas, canciones, etc.) es suficiente para crear una marca de género. Tampoco permiten esas presencias una determinación cronológica. Es un tópico de la historia literaria española señalar el Lazarillo y, sobre todo, «Rinconete y Cortadillo» como primeras muestras del género costumbrista, junto a otras obras de menor difusión (la Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte de Antonio Liñan y Verdugo [1620] o El día de fiesta por la mañana de Juan de Zabaleta [1654] y otras). También se ha dicho que presenta cuadros de costumbres el Corbacho o Libro del Arcipreste de Talavera, aunque no se suele relacionar con este género. Y, si nos vamos a la literatura universal, bien podríamos señalar precedentes en Plauto (Aulularia o Comedia de la olla), Petronio (Satiricón), Alcifrón (Cartas) o los Lucios de Luciano (Lucio o el Asno) y Apuleyo (El asno de oro) ⁶³. Es evidente la imprecisión del concepto que manejamos. Todo esto no debe negar una constatación de la crítica actual: la emergencia de una literatura acerca de las costumbres y de carácter periodístico a partir del siglo xviii. Ese momento realza el papel de las costumbres, pues es el momento de transición del Antiguo Régimen a la era moderna. La pervivencia de elementos premodernos y resistentes a la Modernidad ofrece la posibilidad de una continuidad para esa literatura y, sobre todo, de un tránsito a otros géneros ensayísticos, novelísticos o del mundo del espectáculo. Las transiciones producen conflictos en las costumbres y estos conflictos se ofrecen como material estético.

El concepto de costumbre

Pasemos a continuación a indagar en los aspectos deficitarios del concepto de costumbrismo. El primero y más evidente estriba en la noción de costumbre ⁶⁴. No es un problema lingüístico —por ejemplo, de polisemia de una palabra—. Es una cuestión cultural. No es lo mismo la costumbre en el mundo tradicional (el folclore) que en la Antigüedad. Tampoco significa lo mismo costumbre en el Humanismo que en los comienzos de la era moderna (el siglo xix). Y no es lo mismo la costumbre del siglo xix que la del siglo xxi .

En la literatura tradicional, la oratura, las costumbres son la vía a la virtud y a la supervivencia, que depende de la virtud. Las costumbres son la respuesta a la necesidad, al reto de la supervivencia. La cultura tradicional es cultura de costumbres. Costumbre es necesidad y memoria. Para los antiguos las costumbres son una realidad escindida. Por un lado están las viejas costumbres, que son sinónimo de virtud pero que resultan un tanto incómodas en el mundo nuevo de las urbes. Por otro, están las nuevas costumbres, que son sinónimo de vicio. Teofrasto y algunos escritores, entre ellos Aristófanes, Plauto y Horacio, las retratan. Teofrasto las retrata como un estudioso observador, casi como un sociólogo moderno. Aristófanes y Plauto se fundan en los nuevos vicios para presentar comedias. Horacio satiriza a los nuevos farsantes.

La Edad Media y el Humanismo mantienen esta disyuntiva (vicios y virtudes), pero la van llenando de matices cada vez más relevantes, al tiempo que la tradición va perdiendo valor. Giovanni Boccaccio describe a su Calandrino como «uomo semplice e di nuovi costumi» [hombre simple y de nuevas costumbres] (500). La desvalorización de las tradiciones permite el predominio de la sátira sobre la comedia. Michel de Montaigne se fija en varios capítulos de sus Ensayos en las costumbres. De la costumbre ve su valor educativo y su dimensión moral, pero también su deriva nacional. «Violenta y traidora maestra de escuela» la llama (I, 155). Lo único nuevo que

puede observarse en la obra de Montaigne respecto a las costumbres son dos cosas: que ha desaparecido la noción de las costumbres tradicionales como fuente de virtud, y que las costumbres se convierten en un obstáculo para la libertad. Incluso la dimensión nacional de las costumbres está ya presente en obras tan antiguas como el *Dissoi Logoi*, una obra de autor desconocido del siglo v a. C.⁶⁵.

La irrupción de la Modernidad supone un cambio cualitativo del papel de las costumbres. Las costumbres modernas son rutina. Pero la rutina moderna puede significar cosas diversas. La rutina local popular es vista como pintoresca. Ha perdido el cariz reactivo que le ve el mundo premoderno. Ese pintoresquismo de la costumbre popular es rutinario pero festivo. La fiesta se convierte en el escenario del pintoresquismo. En cambio, en las costumbres de los sectores más alejados del espíritu popular (esto es, la gran burguesía) la rutina adquiere el carácter de frontera, de marca de identidad social y cultural. Lo ha reflejado muy bien Longares en su novela *Romanticismo* —como hemos visto en el capítulo «La Modernidad tardía»—. En ella se aprecia cómo las costumbres permiten el mantenimiento de la identidad colectiva, la de la clase social elevada, pero impiden la realización de sus sueños personales. En cambio, para otros sectores populares las costumbres forman parte de la vida cotidiana, esto es, mera rutina. Daniel Gascón explora las costumbres de la juventud actual en sus novelas (*La edad del pavo*, *El fumador pasivo*, *La vida cotidiana*, *Entresuelo*, *Un hípster en la España vacía* y *La muerte del hípster*). En el relato titulado «La vida cotidiana», de la novela del mismo título, le permite la siguiente declaración a su personaje: «hay algo emocionante en la vida cotidiana». Ese «algo emocionante» puede entenderse como un más allá de la rutina que está presente en las costumbres. Y ese más allá es el aprendizaje de la vida. Algo similar puede decirse de la obra de Longares, en la que las costumbres agonizantes proporcionan magníficas lecciones, ya sea por repulsa o por empatía.

Que el sentido actual de costumbre sea rutina no significa que no haya un sinfín de matices en torno a esta categoría artística. Lo rutinario admite muy diversas aproximaciones: críticas, populistas, didácticas, satíricas y burlescas. El cine de Pedro Almodóvar suele

tener un alto contenido de costumbres. Su tratamiento tiende hacia la burla, al menos en sus obras más celebradas (Mujeres al borde de un ataque de nervios). No podemos olvidar que el arte, y la literatura por tanto, acumulan sus capacidades y las pueden desplegar en cualquier momento. Así, aunque la versión actual de la costumbre sea la rutina, esta puede adoptar la forma de comedia, de sátira, de tipismo regional o local, de vida cotidiana o, incluso, de grotesco en su sentido más puro.

Cabe otra forma de contemplar los aspectos deficitarios de la noción de costumbrismo. Las aproximaciones a este concepto son vagas, imprecisas. Esto es así porque la filología española no ha encontrado un andamiaje categorial sólido, más allá de su habitual apoyatura lingüística y estilística. Y no es un problema particular. Esto sucede en toda la historia de la literatura como disciplina. La disciplina que llamamos historia literaria lleva dos siglos buscando un método propio sin encontrarlo. Se ha inclinado a varias disciplinas (la historia política, la historia del arte, la historia social, la historia cultural, la sociología, la psicología...) sin encontrar un marco y un régimen categorial adecuado. Hoy una corriente emergente (el nuevo historicismo) persigue diluir la historia literaria en la historia cultural. Pero veámoslo en términos más concretos. Uno de los mejores estudios publicados sobre el costumbrismo es la obra de José Fernández Montesinos *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. No es necesario destacar la alta calidad de la obra de Montesinos porque es de sobra conocida. Pues bien, su planteamiento de la concepción del costumbrismo es elusivo. Señala sus características procediendo por acumulación —el cuadro de costumbres, el tipo, la sátira, el folclore, el humorismo, lo pintoresco—, pero no llega a cuajar en un concepto sólidamente construido. Sin embargo, como la actitud de Montesinos consiste en profundizar en el problema sin rendirse ante la adversidad, llega un momento en el que sí ofrece una concepción inequívoca del costumbrismo: costumbrismo es... Los españoles pintados por sí mismos. Montesinos no duda en explicarnos qué significa esto:

tipos populares, vistos en Madrid o en las diferentes provincias;

gente que no vista a la europea, que habite en cuchitriles; alguna vez, tipos extrasociales o francamente fuera de la ley. Este mundo parece compuesto por el torero, el barbero, la criada, la nodriza, el aguador, la lavandera, el alguacil, la gitana, el mendigo, el cochero, el calesero, el cartero, la celestina, la comadre, el sereno, la posadera, la cigarrera, el celador de barrio, los buhoneros, el portero, el ciego; en cierto modo la doncella de labor (118-119).

Podemos comparar ahora este listado de tipos con el que proporcionó hace veinticuatro siglos Teofrasto. La comparación nos ayudará a ver lo que hay de común y la diferencia entre ambos costumbrismos. Y lo que hay de común es su fundamento en los tipos. Pero su relación con las costumbres es casi inversa. Son tipos porque hay una determinación social. No pueden salirse de las fronteras sociales que los determinan. Pero, a diferencia de los tipos antiguos, estos tienen también una determinación geográfica, quizá sería mejor decir territorial: son españoles y muchos están vinculados a ciertas provincias, como se encarga de señalar Montesinos a continuación del párrafo que hemos citado. Pero la diferencia más importante es que en Teofrasto los tipos son representaciones de vicios aparecidos en la nueva vida urbana. Son vicios recientes, muestras del cambio social. En el costumbrismo español del siglo xix representan lo contrario: la resistencia a la Modernidad. Son los que no visten a la europea, como dice el siempre agudo Montesinos. La España del siglo xix es más periférica respecto a Europa, más africana, que la España del siglo xxi, y se pueden apreciar en ella las imágenes pintorescas que se ha dado en llamar costumbristas. Ese color pintoresco, castizo, es lo que ha hecho que se fraguara nuestro impreciso (y castizo) concepto, no tan necesario en otros entornos culturales occidentales, aunque igualmente existente.

El costumbrismo español es hijo de la percepción de la clase media que surge en la era moderna —la clase sin costumbres, como la llama Montesinos citando a Pedro Antonio de Alarcón, para añadir después que Galdós demostrará que también tiene costumbres—, ya sea horrorizada o encandilada con los restos de premodernidad hispánica (o europea rural) ⁶⁶. Esos restos serán considerados la

esencia del espíritu nacional español, cosa lógica de un siglo que buscó en el folclore y en lo popular las raíces de su identidad. Acabamos de contraponer la imagen del costumbrismo español visto por Montesinos al de Teofrasto. Quizá también convenga establecer otra comparación con el costumbrismo coetáneo europeo. Si tomamos como referencia la obra de Charles Lamb, contemporáneo de Larra, veremos que las costumbres en las que fija su atención tienen un carácter más intemporal e internacional. A pesar de ello, los Ensayos de Elia tienen un carácter moderno porque Lamb los noveliza. Para novelizarlos recurre a convertir en personajes a sus amigos y a sí mismo, si es preciso. El resultado es una literatura superior, que la historia literaria británica ha comprendido como ensayismo.

Ese carácter de clase, el extrañamiento de lo pintoresco, queda patente si consideramos su reducción a la prosa, la prosa periodística y, en menor medida, narrativa. Hay otro costumbrismo que anida en la poesía popular (la copla, los romances de ciego...). Pero ese costumbrismo popular no ha sido asociado con el costumbrismo culto, urbano y periodístico, que es el que ha obtenido registro de género en la historia de la literatura española.

La vaguedad en la comprensión de las costumbres (que es una actitud ahistórica), la limitación a la prosa que resulta del carácter de clase del periodismo y que ignora la poesía popular, la ósmosis entre periodismo y novela, son algunas de las limitaciones de la noción hispánica de costumbrismo. Con tales límites no resulta extraño que no prospere tal noción en marcos histórico-literarios que fían menos al empirismo de lo que suele hacer la escuela española de filología. Y, sin embargo, es una categoría necesaria para entender el papel de la vida cotidiana —la vida de las costumbres— en la literatura universal.

■

⁵⁶ En una obra colectiva se recogen las siguientes formas temáticas del viaje: el viaje de ultratumba, el viaje comercial y exploratorio, la peregrinación, el viaje diplomático, el viaje descriptivo, el viaje de evasión, el viaje imaginario, el viaje arquetípico-iniciático, el

viaje cultural y formativo, el viaje imaginario, los libros de viajes escolares, el viaje como autoconocimiento y el viaje como búsqueda inconsciente (Mariño y Oliva, 2004).

⁵⁷ Pero en la Odisea aparece también otra forma de viaje: el viaje a ultratumba (Odisea X, 501-502 y XXIV, 2 y ss.) En un caso se accede por vía marítima; en el otro, por tierra al mundo de ultratumba.

⁵⁸ Según Pericot y Maluquer, con la práctica de la agricultura la exploración de nuevas tierras cobra gran valor. Y, en la Edad de los Metales, la rareza del estaño —necesario para la obtención del bronce— constituyó un constante estímulo de viajes y exploraciones (129-130).

⁵⁹ De este enorme tesoro nos ofrece testimonio el monumental estudio de Vladimir Acosta, *Viajeros y maravillas* (1993).

⁶⁰ El viaje ha dado lugar en el cine a un género, el de la road movie : *Guantana mera* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, *La diligencia* de John Ford —una adaptación de *Bola de Sebo* de Maupassant— o *Blanco* de Kieslowski constituyen muestras de este género que suele proponer la confrontación del bien y del mal con una buena dosis de humor, y, sobre todo, el cambio de estado de conciencia.

⁶¹ En su conferencia «Analogías poéticas entre las líricas de Yesenin y García Lorca», en el marco del II Ciclo sobre Literaturas Eslavas, Asociación de Relaciones Culturales con los Pueblos Eslavos «Slavia», en 2001.

⁶² José Escobar ha propuesto una teoría del costumbrismo, en un esfuerzo por sistematizar los elementos que configuran este concepto. Para Escobar es necesaria una nueva valoración de la literatura costumbrista basada en su modernidad (incluso, posmodernidad), frente a la estimación devaluada de Ortega, Evaristo Correa Calderón y otros (118). Los elementos que aporta no parecen suficientes. Por un lado afirma la novedad de esta literatura, puesto que los cuadros de costumbres se presentan exentos de un marco satírico o cómico. Por otro lado reprocha a José Fernández Montesinos una concepción del costumbrismo que se funda en una respuesta errónea a la pregunta qué es la costumbre. Para Escobar el costumbrismo es la mimesis de la sociedad, frente al planteamiento aristotélico de la mimesis de la naturaleza. No parece tener en cuenta Escobar que en Teofrasto la mimesis de las costumbres excluye la sátira y la comedia. Y que el mismo «Rinconete y Cortadillo» carece de fábula. No tiene en cuenta Escobar que la Antigüedad conoció un género, el caracterismós, que consiste precisamente en la descripción de tipos bajos y sus usos y costumbres (por ejemplo, los retratos de Teofrasto y las cartas de Alcifrón).

⁶³ Donato, en sus comentarios a Terencio, observa lo siguiente: «comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis» (vol, I, 22). Y, algo más adelante añade: «aitque esse comoediam cotidianaе vitae speculum, nec iniuria» (vol. I, 23).

⁶⁴ El mundo del derecho ha estudiado este concepto. También lo ha hecho la antropología. Kant dedicó un magno estudio a las costumbres, antecedente de las leyes, y fundamento del derecho: *Metafísica de las costumbres*.

⁶⁵ *Dissoi logoi* o Argumentos dobles es un escrito que polemiza sobre los valores: la verdad, la belleza, la justicia y el bien. El hecho de que se den usos y costumbres distintos según los países le

permite al autor desconocido apoyar un concepto relativista del mundo.

⁶⁶ Sucede también que el choque entre las costumbres individuales y las impuestas socialmente puede ser interpretado como una muestra de libertad, una vida sin costumbres. Proust se burla de la burguesía que pretende someter las costumbres mundanas a las suyas personales, «no mundanas, creían, y dignas, por consiguiente, de que se humillase ante ellas esa cosa sin valor que es la mundanidad» (7-8). Su rutina consiste en no someterse a las costumbres mundanas, pero, como señala Proust, existe.

Epílogo

Un triple reto

Este libro es una respuesta a tres retos del pensamiento de la Modernidad. Esos retos son las superaciones de la concepción devaluada y parcial de la Modernidad, de la apuesta de la teoría estética por la belleza y de la tendencia de las disciplinas teóricas a contemplar el mundo de forma estática, con la excusa del sistema y del método propio. Frente a la noción débil de Modernidad he apostado por una filosofía de la historia que afirma la mayoría de edad autoculpable de la Humanidad y sus trascendentales conquistas. Frente al principio de belleza, he propuesto el principio de la forma interior de las obras de arte, que permite la comunicación entre épocas y el reconocimiento de la unidad de la cultura. Frente a la concepción estática de la cultura y de la historia, he seguido la noción de la gran evolución natural y cultural. Los tres retos tienen, pues, la misma respuesta. Solo es posible comprender la cultura humana como gran evolución de la imaginación humana en sus regímenes.

La fuerza que sostiene esos tres retos es el peso del pensamiento premoderno en el pensamiento de la Modernidad y la resistencia al cambio de conciencia. Como se viene diciendo desde Hegel, la lechuza de Minerva sale al atardecer. Comprender las consecuencias del acceso a la mayoría de edad de la Humanidad lleva cierto retraso y, sobre todo, una fragmentación de la conciencia debida a la resistencia cultural de etnias, naciones, clases y género. Esto afecta a las disciplinas humanísticas, que caminan con evidente retraso respecto a las disciplinas de las ciencias naturales. La complejidad del tiempo moderno llena de trampas el pensamiento actual.

La filosofía nació como una necesidad para desvelar la verdad, porque las apariencias de las sociedades complejas ocultan la realidad. Esa relación entre apariencias y verdad es todavía más compleja en el mundo moderno. La propia filosofía sufre ese mal. Y lo sufre porque mantiene su dependencia del pensamiento premoderno, el de la sociedad cortesana. Ese pensamiento

premoderno se funda en principios a lo divino —es decir, sin evolución, atemporales—: verdad revelada, bien absoluto y belleza divina. Y sobre esa triada se asienta —tambaleante— el pensamiento moderno. Esa dependencia es la que ha fundado la falsa relación entre estética y belleza. La estética sería, según ese pensamiento, la filosofía de la belleza.

La belleza es un ideal cortesano. El pueblo no puede aspirar a la belleza. La belleza es un lujo. La belleza conlleva otros fenómenos anexos. El primero de ellos es la moda. La moda es un fenómeno social creado para jerarquizar y señalar la desigualdad. El mundo moderno viene imponiendo la antimoda, las modas populares, igualitarias, unisex, intemporales. Esas modas populares apuntan a la igualdad: la imagen de la ropa popular que se expande a las capas superiores de la sociedad. La alta costura queda reducida a ciertas fiestas —bodas, celebraciones públicas, espectáculos, glamour—. El fenómeno de la moda expresa el pulso que sostienen la cultura igualitaria con los restos de la cultura cortesana (que viven en la política, el mundo de los negocios y la jet-set). Una cultura, como es la moderna, asentada sobre el principio de la igualdad no puede sostener el principio de la belleza.

El tercer momento es la gran evolución. Las disciplinas del siglo xx se han empeñado en ver sus materias en un plano único, sincrónico, estable. Ese plano único les permitía postular su autonomía como disciplina —reivindicación primordial para la casta profesoral— y dotar a sus principios de cierta estabilidad (falsa), gracias a la abstracción y al sistema. Hoy esas disciplinas han entrado en una crisis definitiva. En un primer momento se ha creído que bastaba una perspectiva transversal, global en un sentido plano. No es así. Es imprescindible la perspectiva de la gran evolución de la cultura, que, por otro nombre, es la gran evolución de la Humanidad, nuestra Humanidad y su imaginación. Vista desde esa posición la estética de la era moderna presenta una imagen distinta de las estéticas premodernas. El universo premoderno está escindido por los dos mundos antagónicos de la sociedad de la desigualdad: la sociedad cortesana y el pueblo. El universo moderno es igualitario. Van cayendo las fronteras de la desigualdad, pese a su resistencia. Quedan fuertes tensiones en el mundo moderno, debidas a esa resistencia. El artista moderno las asimila y las expresa como

polemismo subjetivo. La esencia de la estética moderna es la expresión de ese polemismo que resulta de la asimilación —aprehensión— de las tensiones del mundo. En un segundo plano quedan los restos de las estéticas premodernas reconvertidas en una producción para jóvenes o en mero entretenimiento.

La Modernidad ha impuesto la necesidad de la educación. Suele verse esa necesidad como un asunto individual. Para todo es necesario leer y escribir. El mundo moderno es un mundo complejo y el individuo debe armarse para sobrevivir. Pero educación es más que eso. Educación es el reto de la humanidad de asimilar el mundo, de comprenderlo y enfrentarlo. Y de comprenderse a sí misma. La estética moderna —la estética de la imaginación— es la expresión de esa necesidad de asimilar, comprender y enfrentar el mundo. Por eso Dostoievski escribió en *El idiota* sobre el Quijote que si alguien le preguntara a la Humanidad qué ha aprendido de su experiencia esta le podría responder con el Quijote. En eso consiste la modernidad de Cervantes.

La tesis central de este libro es que la estética de la Modernidad puede definirse por tres dimensiones: hermetismo, humorismo y ensimismamiento o egotismo. Esta fórmula es el resultado de la actualización de la fórmula del grotesco primitivo: hermetismo (crueldad), risa (alegría) y didactismo. McLuhan vio esto solo en su dimensión técnica: fusión de oralidad y escritura que da lugar a las nuevas tecnologías de la comunicación. Esta idea necesitaba llenarse de contenido. Y el contenido esencial es la estética de la Modernidad, concebida como la esfera de la imaginación moderna. La Modernidad es el primer régimen abierto de la imaginación, un régimen capaz de contemplarse en sus limitaciones para seguir creciendo y para afrontar la tarea de sobrevivir como género humano. Y su estética reúne o pretende reunir todas las fuerzas posibles, todos los estratos pretéritos en un escenario sin fronteras que mira al destino humano. Es el pan simbólico de nuestro tiempo.

Agradecimientos

Debo a Juan Bravo Castillo, José Solana Dueso, Antonio Viñuales, Carlos Ginés Orta, Irene Sánchez Sempere y Cristina Gimeno Calderero muchas y valiosas indicaciones para redactar la versión final de este libro. El capítulo dedicado a Manuel Longares es una versión ampliada de un artículo que escribí con José Antonio Escrig Aparicio para la revista *Ínsula*. Le agradezco que me haya permitido incluirlo en este libro y su ayuda para la revisión. María Antonia Martín Zorraquino, Ángeles Encinar, Dolores Thion, Ana I. Magallón, Silvia Manzanilla, Bénédicte Vauthier, Martha Munguía, Claudia Gidi, Patricia Urraca, José Domingo Dueñas, Raúl Bueno, Fernando Romo, Natalia Arséntieva, Santiago Morales Rivera, Guillermo Molina Morales y Antonio Garrido Domínguez me auxiliaron en esta travesía con su afecto y apoyo. Todos ellos me acompañan en la aventura de interpretar el reto moderno.

Bibliografía

Obras literarias

AA.VV., Textos herméticos, ed. X. Renal Nebot, Madrid, Gredos, 1999.

— Relatos españoles de hoy, ed. Rafael Conte, Madrid, Biblioteca Pepsi, 1970.

Apollinaire, Guillaume, Las tetas de Tiresias, ed. Juan Bravo Castillo, Madrid, Cátedra, 2023.

Aristófanes, Las nubes. Las ranas. Pluto, eds. y trads. Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos, Madrid, Cátedra, 1995.

Baudelaire, Charles, Oeuvres complètes, París, Seuil, 1968.

— *Crítica literaria*, ed. Lydia Vázquez, Madrid, Visor, 1999.

Boccaccio, Giovanni, Opere, ed. Cesare Segre, Milán, U. Mursia, 5.^a ed., 1972.

Caballero, Fernán, La Gaviota, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Castalia, 1979.

Calvino, Italo, Si una noche de invierno un viajero, Madrid, Siruela, 1999.

— *Palomar*, trad. Aurora Bernárdez, Barcelona, Círculo de lectores, 2000.

— *Todas las cósmicas*, Madrid, Siruela, 2007.

— *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*, Madrid, Siruela, 2004.

Cañas, Dionisio, *El olor cálido y acre de la orina*, Barcelona, Vosgos, 1977.

— *La caverna de Lot*, Madrid, Hiperión, 1981.

— *El fin de las razas felices*, Madrid, Hiperión, 1987.

— *El gran criminal*, Madrid, Ave del Paraíso, 1997.

— *Corazón de perro*, Madrid, Ave del Paraíso, 2002a.

— *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002b.

— *Y empezó a no hablar*, ed. Santiago Arroyo Serrano, Tomelloso, Almud eds., 2008a.

— *La balada del hombre y mujer*, Barcelona y Madrid, Egales, 2008b.

— *Lugar. Antología y nuevos poemas*, ed. Manuel Juliá, Madrid, Hiperión, 2010.

— *Los libros suicidas (Horizonte árabe)*, Madrid, Hiperión, 2015.

— *La noche de Europa*, Madrid, Amargord, 2017.

— *Posibilidades de la (mi) poesía*, en *dionisioc.com* (sin fecha).

— y González Tardón, Carlos, ¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica, Torrejón de la Calzada, Devenir. 2010.

Chéjov, Antón, «Una extraña confesión», *Novelas completas*, trad. Irene Tchernova, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 1-200.

— «Un duelo», *Novelas completas*, trad. Luis Abollado, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 1017-1144.

— *Mi vida. Relato de un hombre de provincias*, trad. e introducción de Ricardo San Vicente, Madrid, Alianza, 2003.

— «El pabellón número 6», Cuentos imprescindibles, ed. Richard Ford, trad. Ricardo San Vicente, Barcelona, Debolsillo, 2003, págs. 185-246.

— «Relato de un desconocido», Cuentos imprescindibles, ed. Richard Ford, trad. Luis Abollado, Barcelona, Debolsillo, 2003, págs. 247-329.

— Tres años, trad. R. Galiard, Madrid, Espasa, 2005.

Camus, Albert, El mito de Sísifo, Madrid, Alianza, 1988.

Cervantes, Miguel de, Novelas ejemplares, Barcelona, Crítica, 2001.

— Don Quijote de la Mancha, Madrid, RAE, 2015.

Coetzee, John M., Diario de un mal año, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Debolsillo, 2007.

Díez, Luis Mateo, «El espejo de la ficción», Cuadernos de Narrativa, Universidad de Neuchatel, 1999, págs. 9-21.

— Celama (un recuento), edición y estudio de Ángeles Encinar, Alfaguara, 2022.

— Inventiones y recuerdos, edición y prólogo de Ángeles Encinar, Eolas, 2020.

Dostoievski, Fiódor M., Los demonios, trad. Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1964.

— El idiota, trad. Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1996.

— Los hermanos Karamázov, ed. Natalia Ujánova, trad. Augusto Vidal, Madrid, Cátedra, 1987.

— Obras completas: tomo III (1879-1881), trad. Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1949.

Gascón, Daniel, La edad del pavo, Zaragoza, Xordica, 2001.

Gorgias, «Elena», Fragmentos y testimonios, ed. J. Barrio Gutiérrez,

Buenos Aires, Aguilar, 1980.

Landero, Luis, Juegos de la edad tardía, Barcelona, Tusquets, 1989.

— Caballeros de fortuna, Barcelona, Tusquets, 1994.

— El mágico aprendiz, Barcelona, Tusquets, 1999.

— Entre líneas: el cuento o la vida, Barcelona, Tusquets, 2001.

— El guitarrista, Barcelona, Tusquets, 2002.

— ¿Cómo le corto el pelo, caballero?, Barcelona, Tusquets, 2004.

— Hoy, Júpiter, Barcelona, Tusquets, 2007.

— Retrato de un hombre inmaduro, Barcelona, Tusquets, 2009.

— Absolución, Barcelona, Tusquets, 2012.

— El balcón en invierno, Barcelona, Tusquets, 2014.

— La vida negociable, Barcelona, Tusquets, 2017.

— Lluvia fina, Barcelona, Tusquets, 2019.

— El huerto de Emerson, Barcelona, Tusquets, 2021.

— Una historia ridícula, Barcelona, Tusquets, 2022.

— La última función, Barcelona, Tusquets, 2024.

Longares, Manuel, Romanticismo, ed. Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra, 2008.

— La literatura del silencio, Cuadernos de Mangana, 5, CPR de Cuenca, 2002.

— Sentimentales, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

— Soldaditos de Pavía, Viamonte, 1999.

— Cuentos, edición de Ángeles Encinar, Castalia, 2017.

— Las cuatro esquinas, edición de Ángeles Encinar, Cátedra, 2022.

— La escala social, Galaxia Gutenberg, 2022.

Mann, Thomas, Ensayos sobre música, teatro y literatura, Alba, 2002.

Montaigne, Michel de, Ensayos, 3 vols., eds. Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 1992.

Meléndez Valdés, Juan, Poesías de D. Juan Melendez Valdes, Fiscal que fue de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, e individuo de las Reales Academias Española y de S. Fernando, vol. 1, Madrid, Imprenta Nacional, 1820.

Nietzsche, Friedrich, Así habló Zaratustra, Barcelona, Círculo de Lectores, 1970.

Otero Pedrayo, Ramón, Arredor de sí, Vigo, Galaxia, 6.^a ed., 1988.

Pessoa, Fernando, Libro del desasosiego de Bernardo Soares, trad. Ángel Crespo, Madrid, Seix Barral, 1984.

Proust, Marcel, En busca del tiempo perdido. IV. Sodoma y Gomorra, trad. Marcelo Menasché, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1980.

Rimbaud, Arthur, Œuvres, París, Mercure de France, [1898].

Schiller, Friedrich, Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental, Barcelona, Icaria, 1985.

Tocqueville, Alexis de, La democracia en América, México, FCE, 2005.

Turguéniev, Iván S., Anuchka. Un incendio en el mar. Pequeños poemas en prosa. El brigadier, trad. Keller, Madrid, Jiménez-Fraud, editor, s. f.

— Senilia, trad. Francisco de Icaza, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1944.

- Páginas autobiográficas, ed. de Víctor Gallego Ballester, Barcelona, Alba, 2000.
- Padres e hijos y otras novelas, ed. de Ricardo San Vicente, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
- Nido de nobles, Madrid, Aguilar, 1988.
- Diario de un hombre superfluo, ed. de Agata Orzeszek, Oviedo, KRK, 2005.
- Memorias de un cazador, ed. de Natalia Ujánova, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vila-Matas, Enrique, Aire de Dylan, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Zúñiga, Juan Eduardo, Las inciertas pasiones de Iván Turguénev, Madrid, Alfaguara, 1996.
- «Destellos de la memoria», Lucanor, 6, 1991, pág. 194.
- «Largo noviembre de Madrid y otros libros», Literatura en la Guerra Civil. Madrid, 1936-1939, comps. José Esteban y Manuel Llusía, Madrid, Talasa, 1999, págs. 141-148.
- Fábulas irónicas, Madrid, Nórdica, 2018.
- El coral y las aguas. Inútiles totales, ed. L. Beltrán Almería y Ángeles Encinar, Madrid, Cátedra, 2019.
- Fábulas irónicas, Madrid, Nórdica, 2018.
- Recuerdos de vida, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.
- «Un intérprete del alma rusa», en Turguénev, Padres e hijos, págs. 13-23.

Estudios

Acosta, Vladimir, *Viajeros y maravillas*, 3 vols., Caracas, Monte Ávila, 1993.

Aarne, Antti, y Thompson, Stith, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961.

Arendt, Hannah, «¿Qué es la filosofía de la existencia?», *Ensayos de comprensión 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, trad. A. Serrano de Haro, Madrid, Caparrós, 2005, págs. 203-231.

Arséntieva, Natalia, «El Plutarco ruso. Bicentenario de Iván Turguéniev», *Crisis*, 14, 2018, págs. 86-90.

Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 1950.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcar y César Conroy, Madrid, Alianza, 1988.

— *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986.

— *La novela como género literario*, trad. Carlos Ginés Orta, ed. L. Beltrán Almería, Zaragoza, PUZ, 2019.

Balakian, Anna, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, trad. José Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama, 1969.

Barthes, Roland, «La imaginación del signo», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1964, págs. 285-292.

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianápolis y Cambridge, Hackett, 2.^a ed., 1981.

— y Hospers, John, *Estética. Historia y fundamentos*, trad. R. de la Calle, Madrid, Cátedra, 7.^a ed., 1986.

Beltrán Almería, Luis, *Simbolismo y Modernidad*, ed. de Silvia A.

Manzanilla, Mérida y México, Sedeculta / Conaculta, 2016.

— y Gimeno Calderero, Cristina, «La Gran Historia de la imaginación», *Macrohistoria*, 2, 90-104, 2022.

Blanco, Ricardo, «Dionisio Cañas entre España y la pared. Una entrevista», *Poesía en el campus*, 46, 1999-2000, págs. 3-6.

Bertoni, Clotilde y Fusillo, Massimo, «Tematica romanzesca o topoi letterari i di lunga durata?», *Il romanzo*. Vol. IV. Temi, luoghi, eroi, ed. F. Moretti, Turín, Einaudi, 2003, págs. 31-59.

Bonet, Carmelo M., *En torno a la estética literaria*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1959.

Bravo Castillo, Juan, *Grandes hitos de la novela euroamericana*, 3 vols., Madrid, Cátedra, 2003-2016.

Butor, Michel, «Le voyage et l'écriture», *Repertoire*, IV, París, X, 1974.

Cardoso Gomes, Álvaro, *A Estética Simbolista. Textos doutrinários comentados*, São Paulo, Atlas, 1994.

Castro Díez, Asunción, «La narrativa de Luis Mateo Díez: El diálogo con la tradición oral», *Cuadernos de Narrativa*, Universidad de Neuchatel, 1999, págs. 45-56.

Díez R., Miguel, «El gesto de la muerte: aproximación a un famoso apólogo», *Espéculo*, *Revista de estudios literarios*, 41, 2009.
< <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html> > .

Eco, Umberto, *Storia della bellezza*, Milán, Bompiani, 2018.

Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, trad. Ramón García Cotarelo, México, FCE, 2.^a ed., 1989.

Emerson, Ralph W., *Hombres representativos*, eds. J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Cátedra, 2008.

Encinar Félix, Ángeles, «Celama: un destino», en L. M. Díez, *Celama (un recuento)*, Alfaguara, 2022, págs. 389-423.

— «Introducción», en Manuel Longares, *Las cuatro esquinas*, 2022, págs. 9-87.

Entwistle, William, *European Balladry*, Oxford / Clarendon Press, 1939.

Escobar, José, «Costumbrismo: Estado de la cuestión», *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso «El costumbrismo romántico»*, Roma, Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo hispánico, Bulzoni, 1996, págs. 117-126.

Feagin, Susan L., «Estética», *Diccionario Akal de Filosofía*, ed. Robert Audi, Madrid, Akal, 2004.

Foucault, Michel, *Obras esenciales. Vol. 3. Estética, ética y hermenéutica*, ed. y trad. Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós, 1999.

— *La hermenéutica del sujeto*, trad. Horacio Pons, Madrid, Akal, 2005.

— *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Freixanes, Víctor F., *Unha ducia de galegos*, Vigo, Galaxia, 1974.

Fumaroli, Marc, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, trad. José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2010.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós / ICE-UAB, 1991.

García Álvarez, César, «Hermes en Eros: La obra de Ignacio Gómez de Liaño», *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, coords. Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García, Zaragoza, PUZ, 2007, págs. 143-158.

Gómez de Liaño, Ignacio, *El círculo de la sabiduría*, 2 vols., Madrid, Siruela, 1998.

— *El diagrama del Primer Evangelio y las imágenes de Jesús en el cristianismo primitivo*, Madrid, Siruela, 2003.

González Millan, Xoán, *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, Xerais, 1994.

— *A narrativa galega actual (1975-1984)*, Xerais, 1996.

— *Resistencia cultural e diferenca histórica*, Sotelo Blanco, 2000.

Greenblatt, Stephen, «Culture», *Critical Terms for Literary Study*, eds. F. Lentricchia y Th. McLaughlin, Chicago, University of Chicago Press, 1990, págs. 225-232.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 2.^a ed., 1988.

Harari, Yuval Noah, *De animales a dioses*, trad. J. Ros, Barcelona, Debate, 2014.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética*, 2 vols., trad. Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, Alta Fulla, 1988.

— *Fenomenología del espíritu*, trad. W. Roces, México, FCE, 1966.

Hugo, Victor, *Manifiesto romántico: Escritos de batalla*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Península, 2001.

— *Les Contemplations*, París, Gallimard, 2010.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 2007.

Jameson, Fredric, *El realismo y la novela providencial*, trad. Marta Caro, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

Jiménez, José Olivio, «Presentación», Dionisio Cañas, *El olor cálido y acre de la orina*, Barcelona, Vosgos, 1977, págs. 9-12.

Juliá, Manuel, «El lugar poético de Dionisio Cañas», Dionisio Cañas, *Lugar*, Madrid, Hiperión, 2010, págs. 7-48.

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, ed. P. Ribas, Madrid, Alfaguara, 1978.

— «Qué es Ilustración», Foro de Educación, 11, 2009, págs. 249-254.

Kayser, Wolfgang, Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

Labanyi, Jo, Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel, Oxford, Oxford UP, 2000.

Lipovetsky, Gilles, La era del vacío, Barcelona, Anagrama, 1984.

Lotman, Iuri, La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura, ed., sel. y trad. Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra / Universitat de València, 2000.

Lukács, Georg, Sociología de la literatura, ed. Peter Ludz, trad. Michael Faber-Kaiser, Barcelona, Península, 1973.

Mahaffey, Vicky, «Modernism», The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, eds. M. Groden y M. Kreiswirth, Baltimore, Johns Hopkins, 1994, págs. 512-514.

Mainer, José Carlos, Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000, Barcelona, Anagrama, 2005.

Mariño, Francisco Manuel y Oliva Herrer, María de la O (coords.), El viaje en la literatura occidental, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

Meletinski, Eleazar, El mito. Literatura y folclore, trad. Pedro López Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 2001.

Menéndez Pidal, Ramón, El romancero hispánico, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols. 1953.

Montesinos, José F., Costumbrismo y novela, Madrid, Castalia, 1980.

Mosterín, Jesús, La Hélade, Alianza, 2013.

Ortega y Gasset, José, «La agonía de la novela», Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas), ed. E.

Inman Fox, Madrid, Castalia, 1988.

— «Ensimismamiento y alteración», Obras completas, vol. V (1933-1941), Madrid, Revista de Occidente, 3.^a ed., 1955.

Pericot, Luis y Maluquer, Juan, La humanidad prehistórica, Madrid, Salvat, 1969.

Pozuelo, José María, «Estratos simbólicos en Fantasma del invierno de Luis Mateo Díez», El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino, Cátedra, 2017, págs. 71-85.

Propp, Vladimir, Las raíces históricas del cuento, trad. J. Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1998.

Ródenas de Moya, Domingo, Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española, Barcelona, Península, 1998.

Rodríguez García, J. L., Crítica de la razón posmoderna, Madrid y Zaragoza, Biblioteca Nueva / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

Romero Tobar, Leonardo, «La narrativa de Luis Mateo Díez», Estudios humanísticos. Filología, 7, 1985, págs. 9-20.

Santiáñez, Nil, Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos, Barcelona, Crítica, 2002.

San Vicente, Ricardo, «Dos notas sobre Chéjov», en Chéjov, Mi vida. Relato de un hombre de provincias, trad. e introducción de Ricardo San Vicente, Madrid, Alianza, 2003, págs. 7-15.

Sanz Villanueva, Santos, «Sentimentales», El Cultural, 23 de marzo de 2018. <<https://elcultural.com/revista/letras/Sentimentales/40816>>.

Shklovski, Viktor, Za i protiv: Zametki o Dostoevskom, Moscú, Sovetskii Pisatel, 1957.

Sloterdijk, Peter, En el mismo barco, trad. M. Fontán del Junco, Madrid, Siruela, 1994.

Serrano Asenjo, Enrique, «La luz sepultada de Irene Vallejo: una exploración del espacio del miedo, Zaragoza verano 1936», Siglo xxi. Literatura y Cultura Españolas, 21 (2023), págs. 31-59.

Val, Fernando del, «Felicidad Orquín, luz detrás de la puerta», Turia, 109-110, mayo de 2014, págs. 269-274.

Valls, Fernando, «Introducción», L. M. Díez, Los males menores. Microrrelatos, Espasa Calpe, 2002, págs. 9-112.

Varias García, Juan, El discurso ajeno en las novelas de Galdós, tesis doctoral dirigida por el Dr. Sergio Beser Ortí, Departament de Filologia espanyola, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997 (publicada en microfichas; ISBN: 84-490-0961-8).

White, Hayden, «La historia literaria de Auerbach: causalidad figural e historicismo modernista», Teorías de la historia literaria, ed. Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig, Madrid, Arco-Libros, 2005, págs. 301-324.

Wilson, Edmund, El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa 1870-1930, trad. Luis Maristany, Madrid, CUPSA, 1977.

Zambrano, María, La Confesión: género literario, Madrid, Siruela, 1995.

Edición en formato digital: febrero de 2025

Ilustración de cubierta: Odilon Redon, La musa a lomos de Pegaso
(detalle), c. 1900

© Luis Beltrán Almería, 2025

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

www.catedra.com

ISBN ebook: 978-84-376-4849-1

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

